

**Redescobrimo o Fundo Antigo do Museu Nacional do Azulejo.
Identificação e documentação do núcleo de painéis de azulejos
produzidos em Coimbra no século XVIII.**

Madalena Almeida Azevedo Matos

**Relatório
de Estágio de Mestrado em Museologia**

Agosto 2014

Relatório de Estágio apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia realizado sob a orientação científica da Professora Doutora Raquel Henriques da Silva e Doutor Alexandre Nobre Pais.

Agradecimentos

Os meus mais sinceros agradecimentos ao Doutor Alexandre Nobre Pais e à Professora Doutora Raquel Henriques da Silva, pela confiança depositada na aluna no decorrer do estágio e pela orientação científica do presente trabalho.

Pelo acolhimento e acompanhamento interessado ao longo de todo o projeto, um especial agradecimento à Doutora Maria Antónia Pinto de Matos, diretora do Museu Nacional do Azulejo.

Agradece-se a toda a equipa do museu, aos voluntários e estagiários, pelo enriquecimento cognitivo e pessoal da experiência de estágio, com especial reconhecimento do contributo positivo das técnicas do Departamento de Gestão de Coleções e Inventário, Porfíria Formiga e Graça Silva.

Agradece-se de igual modo aos colegas de mestrado, pelo espírito de partilha e camaradagem demonstrados durante o segundo ciclo de estudos na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

À família e amigos, por tudo, um profundo e sentido obrigado.

Redescobrimo o Fundo Antigo do Museu Nacional do Azulejo.

Identificação e documentação do núcleo de painéis de azulejos produzidos em Coimbra no século XVIII.

Madalena Almeida Azevedo Matos

RESUMO

O presente relatório de estágio tem por finalidade documentar as diversas atividades desenvolvidas no Museu Nacional do Azulejo entre Setembro de 2013 e Abril de 2014. Ao longo dos oito meses de duração do estágio foi desenvolvido um projeto visando o tratamento do núcleo de azulejos produzidos em Coimbra no século XVIII, integrado no "Fundo Antigo" do museu.

O relatório é apresentado em oito capítulos dedicados a cada uma das atividades e problemáticas surgidas em período de estágio.

No primeiro capítulo é concretizada uma caracterização da entidade museológica, atendendo à história do Convento da Madre de Deus, à génese do Museu Nacional do Azulejo e das suas colecções, recorrendo-se igualmente sobre a questão do "Fundo Antigo".

As cinco secções seguintes respeitam ao trabalho prático realizado em contexto de estágio, dividindo-se em: reunião do núcleo, proposta de programação para a sua preservação, identificação de azulejos, montagem de painéis e documentação dos objectos descobertos.

Nos dois últimos capítulos são então sistematizadas algumas considerações no que concerne a autorias, cronologias, estado de conservação e perspectivas de exposição de alguns painéis do núcleo tratado.

Por fim, termina-se o documento com uma pequena reflexão sobre toda a experiência de estágio.

PALAVRAS-CHAVE: Museu Nacional do Azulejo; Fundo Antigo; Azulejos; Produção de Coimbra do século XVIII; Programa de preservação de colecções; Identificação; Documentação.

Rediscovering the National Tile Museum's "Ancient Depository".
Identification and documentation of Coimbra's 18th century tile collection.

Madalena Almeida Azevedo Matos

ABSTRACT

The following report concisely documents the activities developed during the training course which took place at the National Tile Museum, from September 2013 to April 2014. Its focus was the treatment of an unknown group of objects, incorporated on the Museum's "Ancient Depository": Coimbra's 18th century tile collection.

This document is organized in eight chapters, each one dedicated to a specific activity or problem emerged throughout the time of this course.

The first chapter encompasses the history and functional structure of the foster institution and its collections, as well as a discussion of the "Ancient Depository" issue.

The following five sections describe all the practical work conducted at the National Tile Museum concerning the treatment of the unknown museum objects. Those tasks included gathering the collection in a designated workplace inside the Museum building, the writing of a preservation programme, tile identification and consequent panel identification and documentation.

The last two chapters focus on the collection's interpretation. Information concerning authorship, chronology and the conservation state of the objects in question are revealed and systematized. Additionally, some hypotheses were raised regarding which panels could enrol the exhibition programmed for the end of 2015.

This report is then concluded with a reflection on the whole work experience.

KEYWORDS: National Tile Museum; Ancient Depository; Tiles; Coimbra's 18th century tile collection; Preservation Programme; Identification; Documentation;

Índice

| | |
|---|----|
| Introdução | 8 |
| O Museu Nacional do Azulejo..... | 3 |
| Missão, vocação e visão do museu..... | 3 |
| Génese de um museu. Do convento da Madre de Deus ao Museu Nacional do Azulejo. | 4 |
| O Fundo Antigo e o projecto Devolver ao Olhar | 7 |
| O núcleo de azulejos figurativos de Coimbra do século XVIII | 9 |
| Proposta de programa de preservação do núcleo de azulejos de Coimbra do século XVIII ... | 14 |
| Diagnóstico de problemáticas e prioridades | 14 |
| Identificação de azulejos..... | 17 |
| Organização do núcleo | 18 |
| Montagem de painéis | 20 |
| Montagem e identificação de tardoze | 22 |
| Montagem e marcações de levantamento..... | 24 |
| Montagem como processo de validação..... | 27 |
| Documentação do núcleo de painéis de Coimbra do século XVIII | 29 |
| Métodos e instrumentos de documentação do núcleo de azulejos de Coimbra | 29 |
| Análise tipológica do universo coimbrão presente no acervo do MNAz | 34 |
| 1ª metade do século XVIII | 35 |
| Manuel da Silva (actv. 1703-1736) | 35 |
| António Vital Riffarto (1700- actv. 1740)..... | 36 |
| Autores desconhecidos | 42 |
| 2ª metade do século XVIII | 48 |
| Salvador de Sousa Carvalho (ca.1727- m.1810) | 48 |
| Autores Desconhecidos | 52 |
| Considerações quanto ao estado de conservação dos painéis do núcleo coimbrão e perspectivas de exposição | 56 |
| Conclusão..... | 58 |
| Bibliografia | |
| Anexos | |

Lista de abreviaturas

DGEMN - Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais.

DGPC - Direcção-Geral do Património Cultural.

FCG - Fundação Calouste Gulbenkian.

MNAA - Museu Nacional de Arte Antiga.

MNAz - Museu Nacional do Azulejo.

Introdução

O presente relatório dá conta das atividades desenvolvidas no estágio integrado na componente não letiva do Mestrado em Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL). O estágio com duração de 800 horas foi desenvolvido no Museu Nacional do Azulejo (MNAz), decorrendo de Setembro de 2013 a Abril de 2014.

Apesar do presente documento reportar apenas ao período acima referido, existe todo um percurso de trabalho na instituição anterior ao mestrado, que visou a preparação da aluna para este momento de avaliação e que importa agora esclarecer.

A aluna havia sido integrada no MNAz ainda enquanto estudante da Licenciatura de História da Arte (FCSH-UNL), inscrevendo-se numa cadeira de opção livre oferecida pelo Instituto de História da Arte (IHA), para a participação no projeto “Devolver ao Olhar”; um projeto de investigação na área do inventário do museu. No seio do mesmo foi designado um subprojecto à aluna e a dois outros colegas: o tratamento do núcleo de azulejos produzidos em Coimbra no século XVIII. Mais especificamente, foi pedido aos alunos estagiários que concluíssem um painel previamente identificado e montado, mas ainda incompleto.

Concluída a cadeira de opção livre, foi proposto à aluna pelo Dr. Alexandre Pais, técnico superior do MNAz e orientador do presente estágio, que prosseguisse os trabalhos em torno do mesmo núcleo de azulejaria, como preparação para o trabalho final de Mestrado. Desta forma, durante o primeiro ano curricular do segundo ciclo de estudos na FCSH, a aluna trabalhou como voluntária numa das reservas do MNAz, identificando azulejos pertencentes ao núcleo de Coimbra, distinguindo os mesmos de exemplares de outras produções, trabalho que iria desenvolver sistematicamente no primeiro mês do presente estágio curricular.

O motivo que conduziu à escolha do estágio em detrimento das restantes duas opções, dissertação e projeto, prende-se com a oportunidade de adquirir uma experiência de trabalho prático, por um lado, e com o ensejo de aplicar e conciliar os conhecimentos teóricos adquiridos no primeiro ano curricular de Mestrado com os procedimentos museológicos seguidos no MNAz, por outro.

O universo de objectos de estudo compõe-se pelos azulejos de fabrico coimbrão setecentista, espólio que integra o denominado "Fundo Antigo" do MNAz; secção do acervo do museu que constitui a génese das colecções de azulejaria e que, todavia, permanece em grande parte desconhecida. O seu estudo sistemático iniciou-se em 2009, com a criação do projeto "Devolver ao Olhar", cujo objetivo é a identificação, inventário, conservação e investigação das colecções deste museu, numa estreita colaboração interdepartamental.

O intuito primeiro do estágio era a preservação de todo o núcleo, algo que se revelou impossível dada a vastidão do espólio a tratar, como se verá adiante. Daí que o título inicialmente proposto, "Redescobrimo o Fundo Antigo do Museu Nacional do Azulejo: Preservação do núcleo de azulejos figurativos produzidos em Coimbra no século XVIII" tenha sido alterado para o atual.

Ainda assim, mantiveram-se os meta-objetivos estabelecidos no plano inicial de estágio, que contemplam:

- A distinção de azulejos de diferentes locais e períodos de produção e correta identificação da produção azulejar coimbrã do século XVIII.
- Integração de azulejos em painéis, seguindo os procedimentos de trabalho do museu.
- Estudo e documentação dos painéis identificados. Registo de inventário.
- Análise do estado de conservação dos painéis. Diagnóstico e proposta de um plano de restauro.

Não se constituindo apenas como um contributo para o conhecimento mais amplo e real do acervo do MNAz, este projeto tem como objetivo último o início dos trabalhos de identificação de um conjunto de painéis para figurar na exposição sobre azulejaria de Coimbra, a decorrer no MNAz no final de 2015.

Desta forma, dividiu-se o relatório em oito capítulos. O primeiro dedica-se à caracterização da instituição de acolhimento, com especial enfoque para os seus estatutos e composição orgânica, discorrendo-se sobre a génese do MNAz e das suas colecções, nomeadamente do "Fundo Antigo".

Nos cinco capítulos seguintes relatam-se as atividades concretizadas em contexto de estágio, refletindo sobre os métodos e instrumentos utilizados, assim como as problemáticas que surgiram ao longo do período de oito meses de trabalho.

Por fim, os dois últimos capítulos ficam consagrados à sistematização de algumas considerações respeitantes a autorias, cronologias, estado de conservação e perspetivas de exposição dos painéis descobertos.

O Museu Nacional do Azulejo

O Museu Nacional do Azulejo é uma entidade museológica tutelada pela DGPC, regulada pelo documento da sua fundação – o Decreto-lei nº 404/80 – e pela Lei-Quadro dos Museus Portugueses¹, integrando-se na Rede Portuguesa dos Museus. Localiza-se na Rua da Madre de Deus, 4, em Xabregas, Lisboa e encontra-se aberto ao público de 3ª a domingo, das 10h às 18h.

Instalado no Convento da Madre de Deus, edifício que partilha com a Casa Pia de Lisboa, a configuração espacial do MNAz é condicionada pela morfologia conventual. Assim, dadas as características arquitetónicas específicas do equipamento, o zoneamento de áreas públicas, semipúblicas e privadas do museu complexifica-se.

De forma lata, o claustro D. João III funciona como eixo central, segundo o qual se organizam os diversos espaços museológicos, ao longo de três pisos. Como zonas públicas identificam-se: área de acolhimento ao público - receção, bengaleiro, loja, bar, sanitários - salas de exposição permanente, sala de exposições temporárias, igreja da Madre de Deus, sala D. Leonor, claustro, Capela de Santo António. O denominado "Aquário"² e a biblioteca são considerados espaços semipúblicos; o primeiro por se inserir no circuito expositivo, embora os visitantes não possam aceder à área de trabalho; o segundo devido à pequena dimensão da sala e a especificidade dos documentos, que interessarão sobretudo a investigadores e estudantes. Por fim, como zonas privadas identificam-se: as reservas, oficina de conservação e restauro, gabinetes da administração e dos departamentos funcionais do museu.

Estes últimos, por sua vez, são quatro: Inventário e Gestão de Coleções, Investigação e Documentação, Conservação e Restauro e Serviços Educativos. Cada departamento encontra-se à responsabilidade de um técnico superior, sendo que o museu integra igualmente um grupo de técnicos assistentes responsáveis pelo acolhimento ao público e vigilância das salas de exposição. Já os serviços de restauração e segurança estão correntemente entregues a entidades privadas.³

Missão, vocação e visão do museu

O MNAz tem redigida a sua “declaração de fundação”⁴, ou seja, a sua missão, vocação e visão, disponíveis para consulta pública na página de internet do museu⁵.

Missão: O Museu Nacional do Azulejo tem por missão recolher, conservar, estudar e divulgar exemplares representativos da evolução da Cerâmica e do Azulejo em Portugal,

¹ Lei nº 47/2004.

² Secção do claustro D. João III reservada aos trabalhos de investigação da área de inventário do MNAz, integrados no projeto "Devolver ao Olhar".

³ ANEXO 1 - LOCALIZAÇÃO E ESTRUTURA ORGÂNICA DO MNAZ.

⁴ Tradução da expressão inglesa, “Foundation statements”, utilizada na obra de Gail Dexter Lord e Kate Market, *The Manual of Strategic planning for museums*, 2007, pp. 6-7.

⁵ O Museu Nacional do Azulejo, O MNAz [consultado a 16/02/2014]: <http://www.museudoazulejo.pt/pt-PT/OMNAz/ContentList.aspx>

promovendo as boas práticas de Inventariação, Documentação, Investigação, Classificação, Divulgação, Conservação e Restauro da Cerâmica e, muito em especial, do Azulejo. Integra também a missão do MNAz a salvaguarda patrimonial da igreja e dos demais espaços do antigo Mosteiro da Madre de Deus.

Vocação: O Centro das suas atividades é a Cerâmica de Revestimento, pelo que deve constituir-se como entidade de referência e apoio à formação académica e profissional, à investigação científica e tecnológica nas áreas da cerâmica de revestimento, cabendo-lhe apoiar as entidades públicas e privadas que tutelam patrimónios construídos com revestimentos cerâmicos, por todo o país.

Através das suas atividades, o museu dá a conhecer a história do Azulejo em Portugal procurando chamar a atenção da sociedade para a necessidade e importância da protecção daquela que é a expressão artística diferenciadora da cultura portuguesa no mundo: o Azulejo.

Visão: O MNAz procura constituir-se como referência nacional e internacional, seja pela especificidade das suas colecções e dos seus espaços musealizados, seja pela excelência dos conhecimentos que lhe compete produzir e apoiar.

Segundo a declaração de fundação do MNAz, entende-se que o espectro material desta instituição é composto por colecções de cerâmica, com claro enfoque na cerâmica de revestimento, ou seja, no azulejo. O seu intuito é o de preservar e divulgar as suas colecções, visando dar a conhecer a história do azulejo em Portugal, significando que o âmbito cronológico do acervo irá dos primórdios da utilização do azulejo em território português - século XV - até à contemporaneidade e que não se cinge à divulgação da produção azulejar portuguesa, compreendendo também encomendas portuguesas a centros de produção estrangeiros. Atente-se que é também missão do museu a salvaguarda do Convento da Madre de Deus e do património integrado do mesmo.

Nas declarações acima transcritas percebe-se de igual forma a intenção da instituição de promover a preservação e divulgação do seu acervo, mediante boas práticas museológicas, pelo que a definição dos objetivos do presente projeto de estágio atenderam os desígnios expressos na missão do MNAz.

Génese de um museu. Do convento da Madre de Deus ao Museu Nacional do Azulejo.

O Museu Nacional do Azulejo encontra-se instalado no antigo Convento da Madre de Deus, em Xabregas. Esta casa pertencente à Ordem de Santa Clara, foi fundada em 1509 pela Rainha D. Leonor⁶, tendo gozado de especial atenção régia, facto pautado pelos enriquecimentos patrocinados pela coroa nos reinados de D. João III e D. João V.⁷

⁶ João Castel-Branco Pereira, *As Colecções do Museu Nacional do Azulejo*, 1995, p.8.

⁷ Idem, *ibidem*, pp. 13-14.

A extinção das ordens religiosas, em 1834, inaugurou uma importante fase na história do Convento da Madre de Deus, visto que com o desmantelamento sucessivo das várias casas monásticas e a consequente venda dos Bens Nacionais – num movimento de salvaguarda do património – começaram a depositar-se conjuntos de azulejos oriundos de instituições religiosas de várias zonas do país naquele espaço. Anos mais tarde, em 1867 – desinstalada a Ordem de Santa Clara – reaproveita-se o edifício e funda-se o “Asilo D. Maria Pia”, atualmente designado por Casa Pia de Lisboa, equipamento que ainda hoje partilha o espaço do antigo convento com o MNAz.

Devido ao já substancial espólio azulejar reunido no convento em 1871, o Arq. José Maria Nepomuceno – responsável pela requalificação dos espaços conventuais a asilo – considerou no seu projeto arquitetónico a instalação de um pequeno espaço museológico⁸. Liberato Telles, assistente de Nepomuceno, reporta na obra *Duas palavras sobre Pavimentos*, de 1896, que: "O Governo n'estes últimos tempos tem mandado proceder a várias reparações, demolições e ampliações nos seus edifícios (...). Da execução desses trabalhos resultou obter-se uma determinada quantidade de azulejos d'algum valor artístico e archeológico e (...) no muito louvável intuito de conservar aquelles restos da arte antiga mandou depositar as obras no extinto convento da Madre de Deus, cuja direcção me foi confiada, afim de ali serem applicados, o que se fez, pelo que se torna interessante uma visita àquelle edifício."⁹

O valor deste convento e do património que alberga, tanto o integrado como os azulejos ali reunidos, leva a que, em 1916, se coloquem alguns dos seus espaços na dependência do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), “como anexo exemplar para a documentação do barroco português”.¹⁰

O azulejo, muito embora seja uma expressão artística identitária de Portugal, fora menosprezado, considerado como "subproduto cerâmico menos merecedor de apreço do que a louça decorada"¹¹. Apenas na década de 40 do século XX se iniciam alguns estudos sobre as colecções de azulejaria do Museu Nacional de Arte Antiga, realizando-se aí uma Exposição Temporária de Azulejaria em 1947.

Já em 1958 é realizada, no Convento da Madre de Deus, uma exposição para comemorar o 5º centenário do nascimento da sua fundadora, a rainha D. Leonor. Para o efeito, são empreendidas novas obras de restauro conduzidas pela DGEMN, com fundos da FCG. O equipamento recém-adaptado constituía o local ideal para instalar um museu monográfico do azulejo, transferindo-se para aquele espaço o espólio existente em reserva no MNAA, colocando em maior destaque este meio de expressão artística.

⁸ Idem, *ibidem*, p.15.

⁹ Liberato Telles, *Duas palavras sobre pavimentos*, 1896, p.234, citado in J.M. dos Santos Simões, *Estudos de Azulejaria*. s.d.,p.264.

¹⁰ João Castel-Branco Pereira, *As Colecções do Museu Nacional do Azulejo*, 1995, p.28.

¹¹ J.M dos Santos Simões, "Da Exposição Temporária de Azulejaria ao Museu do Azulejo (1945-1961)", in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. IV, nº3, 1962, pp.21-28, transcrito em J. M. dos Santos Simões, *Estudos de Azulejaria*, s.d., p. 261.

Desta forma, logo em 1960, o Eng.º J.M. dos Santos Simões¹² fica encarregue de ali criar o Museu do Azulejo, ainda como núcleo do MNAA, facto que se concretiza em 1965 com a sua abertura ao público. Como conservador do museu, Santos Simões recolheu e estudou diversos exemplares para compor as colecções do Museu do Azulejo. Em 1972, aquando da sua morte, sucede-lhe como conservador o Dr. Rafael Salinas Calado.

Em 1980 é criado o Museu Nacional do Azulejo, pelo decreto-lei nº 404/80. O museu torna-se então numa entidade independente do MNAA e eleva-se à qualidade de museu nacional. Decorriam simultaneamente negociações com a Casa Pia de Lisboa, para cedência de alguns espaços que possibilitassem a criação das estruturas necessárias ao desenvolvimento das funções museológicas. Firmando-se o entendimento com a dita instituição, o museu encerra para obras e Rafael Salinas Calado, então o primeiro diretor do MNAz, serve-se da ocasião para divulgar as colecções de azulejaria no estrangeiro, fazendo 24 apresentações em 15 países, entre 1979 e 1984. O museu abre finalmente as portas ao público enquanto Museu Nacional do Azulejo em 1985, contando com mais três direções, cujo trabalho desenvolvido importa referir, de modo a que melhor se entendam os progressos da instituição.

O Dr. João Castel-Branco foi então o segundo diretor do MNAz, exercendo o cargo de 1987 a 1995, tentando cumprir um programa de trabalho assente no consignado no decreto-lei nº404/80, nomeadamente: a inventariação do acervo; a incorporação de novos objectos com o intuito de colmatar áreas do acervo com menor representação, como as colecções de azulejaria dos séculos XIX e XX; criou um Centro de Investigação e programas de formação de técnicos de serviço educativo e de conservação e restauro, estes últimos formados para intervir por todo o país, no âmbito da salvaguarda do património azulejar¹³.

O seu sucessor, o Dr. Paulo Henriques, exerceu funções entre 1995 e 2005. Através do editorial que escreve na revista *Azulejo*¹⁴ nº3-7 entende-se que visa dar continuidade à ordem de trabalhos seguida pelo Dr. João Castel-Branco, destacando-se pela promoção da produção azulejar artística contemporânea e pela atenção dada à divulgação das atividades do museu.

Finalmente, a atual direção encontra-se ao cargo da Dr.ª Maria Antónia Pinto de Matos, que iniciou funções em 2009, focando-se sobretudo na questão das acessibilidades – procedendo-se nesse sentido à adaptação do espaço museológico a visitantes com mobilidade reduzida, com défice visual e/ou auditivo – e com a inventariação do denominado “Fundo Antigo” do museu. O segundo objetivo, o de inventariar o acervo do museu – patente nas

¹² João Miguel dos Santos Simões foi um dos grandes impulsionadores dos estudos de azulejaria em Portugal, defendendo a criação de um museu monográfico de modo a divulgar as colecções de azulejos já reunidas e assim destacar esta arte identitária. Desta forma, a designação de Santos Simões como responsável pela criação do Museu do azulejo não foi de todo casual.

¹³ João Castel-Branco, “O Museu Nacional do Azulejo” in *Azulejo*, nº 1, 1991, pp. 3-10.

¹⁴ A revista *Azulejo* era um projeto do Museu Nacional do Azulejo, iniciado ainda pelo Dr. João Castel-Branco, que tinha como intuito a publicação anual de resultados das investigações conduzidas pelos técnicos do MNAz, assim como o de divulgar as atividades promovidas pelo museu. É uma publicação que conta com 11 números: o primeiro datado de 1991, o segundo de 1992, os números 3-7 publicados numa só edição em 1995, tal como os números 8-11 em 2004.

anteriores direções – concretiza-se atualmente com o desenvolvimento do projeto “Devolver ao Olhar”, que visa então dar a conhecer uma parte do acervo do MNAz ainda desconhecida, para o qual se conta com o auxílio de voluntários e estagiários.

O Fundo Antigo e o projeto Devolver ao Olhar

Como mencionado no ponto anterior, o "Fundo Antigo" é uma secção do acervo do MNAz que integra objectos reunidos em dois momentos “pré-MNAz”. O primeiro, que corresponde aos finais do século XIX, aquando da requalificação de diversos equipamentos monástico-conventuais por todo o país e que teve como consequência o levantamento de conjuntos azulejares que foram então depositados no antigo Convento da Madre de Deus. O segundo, referente ao espólio de azulejos integrados no acervo do MNAA ao longo da primeira metade do século XX e que transitaram para o Museu do Azulejo em 1960, vindo naturalmente a integrar as colecções do Museu Nacional do Azulejo em 1980.

Este espólio constitui a génese das colecções do MNAz conduzindo, em certa medida, à instalação de um museu dedicado à azulejaria no Convento da Madre de Deus. A história do edifício encontra-se assim em estreita relação com a constituição de colecções de azulejaria pertencentes ao Estado Português e com a criação do próprio Museu Nacional do Azulejo.

No entanto, pouco se sabe relativamente aos painéis de azulejos deste "Fundo Antigo". Relativamente aos azulejos em reserva no MNAA, Santos Simões informa que “ao Museu Nacional de Arte Antiga recolheram, em várias épocas, muitos azulejos das mais diversas procedências e qualidades (...) Essa colheita, no entanto não obedeceu a qualquer critério seletivo, antes feita pouco a pouco e ao acaso dos monumentos (...)”¹⁵. Santos Simões informa ainda que “nos inventários antigos do Museu Nacional de Arte Antiga existem, é certo, notícias de entradas de azulejos, em verbetes que não contêm elementos bastantes de identificação ou simplesmente, lançados nos «Livros de Entradas e Facturas». Não é possível, com os dados documentais existentes, proceder a uma perfeita identificação dos azulejos (...)”¹⁶.

Dada a carência de informação e à desorganização do espólio, o seu tratamento complexificou-se e só recentemente, com a constituição do projeto “Devolver ao Olhar”, se iniciaram os trabalhos de investigação mais sistemáticos em torno do mesmo. Tal significa que desde 2009, data de início do “Devolver ao Olhar”, se encontram a decorrer trabalhos para inventariar esta secção do acervo do museu, desconhecido até à data.

É no âmbito deste projeto que surge a presente proposta de estágio, visto que o núcleo proposto – o conjunto de azulejos figurativos de Coimbra do século XVIII – integram-se neste “Fundo Antigo”.

Sobre este núcleo não se conheciam quaisquer dados quantitativos nem qualitativos, ou seja, não se sabia por quantos objectos era composto nem tão pouco qual a sua

¹⁵ José Miguel dos Santos Simões, “Considerações sobre a coleção de azulejaria do Museu Nacional de Arte Antiga, in *Estudos de Azulejaria*, s.d., p 109.

¹⁶ Idem, ibidem, p.109.

representatividade no acervo do MNAz. Desconheciam-se autorias, cronologias, motivos iconográficos, tipologias formais e estado de conservação dos objectos.

Assim, foi proposto à estagiária a descoberta e organização do mesmo, de modo a prepará-lo para uma exposição a realizar no final do ano de 2015.

O núcleo de azulejos figurativos de Coimbra do século XVIII

Neste capítulo é apresentada a primeira fase do estágio, que compreendeu a reunião do universo de objectos de estudo, os azulejos figurativos de Coimbra do século XVIII. Estes encontravam-se dispersos pelas duas reservas do MNAz, acondicionados em contentores, juntamente com azulejos de centros de fabrico e épocas cronológicas diversas. Coube à estagiária, com orientação das técnicas do Departamento de Gestão e Inventário de Colecções, a abertura dos contentores e a separação dos azulejos do núcleo a trabalhar. Esta tarefa compreendia, não apenas a reunião dos azulejos a tratar, mas também um primeiro contacto com o acervo do museu e o reconhecimento das principais características do núcleo de azulejos de Coimbra, por comparação com outras produções.



Fig. 1 – Comparação de dois azulejos figurativos, produzidos em Coimbra (esq.) e Lisboa (dir.) no século XVIII.



Fig. 2 – Comparação dos tardozeiros dos azulejos figurativos produzidos em Coimbra (esq.) e Lisboa (dir.), no século XVIII.

Nas figuras 1 e 2 observam-se dois azulejos pelo vidrado e pelo tardozeiro, o da esquerda produzido em Coimbra no século XVIII, o da direita produzido em Lisboa, na mesma época. Desde logo, pode identificar-se a diferença de dimensão dos dois azulejos, sendo o de Coimbra menor que o de produção lisboeta¹⁷.

São ambos azulejos de painéis figurativos, com claras diferenças pictóricas e formais, tanto ao nível do cromatismo como do traço. Observa-se que o azul utilizado nos azulejos produzidos em Lisboa é um azul-cobalto, conseguido através do mineral que lhe dá a denominação, enquanto o azul da produção coimbrã resulta da associação do mesmo mineral com outros pigmentos. Assim, pode dizer-se que o tom de azul utilizado em Lisboa é mais vibrante e brilhante que o azul coimbrão, mais acinzentado e mate.

¹⁷Dimensões do azulejo produzido em Coimbra no século XVIII [altura, largura, espessura]: 13x13x1,5 (cm) e o de Lisboa no século XVIII [altura, largura, espessura]: 14x14x0,9 (cm). O ratio de dimensões mantém-se nos restantes exemplos.

No que concerne ao traço, o azulejo de Coimbra, embora apresente modelação das formas e volumes, é mais gráfico que o azulejo de Lisboa, isto é, a linha predomina sobre o pictórico. Este surge pontualmente para marcar zonas de sombra, com pincelada demarcada, originando grandes contrastes, enquanto na produção lisboeta observa-se uma transição de tons gradual, sobrepondo-se a modelação pictórica.

Relativamente aos tardozeiros, note-se que a marcação do azulejo lisboeta é mais visível que a do azulejo de Coimbra. Tal acontece, em parte, devido às características da chacota¹⁸, cuja pasta é mais fina e consistente no azulejo de Lisboa e mais arenosa no caso coimbrão.

Atente-se, igualmente, à diferença de escala dos dois desenhos, o de Coimbra claramente maior que o de Lisboa. Embora não seja uma característica diferenciadora das duas produções, a escala do desenho pode ser um indicador da dimensão do painel.



Fig. 3 – Comparação entre um azulejo figurativo produzido em Coimbra (esq.), no século XVIII, e um azulejo figurativo produzido em Lisboa (dir.), no século XVII.



Fig. 4 – Imagem comparando os tardozeiros dos azulejos mencionados acima: o de Coimbra (esq.) do século XVIII, o de Lisboa (dir.), século XVII.

Nas duas imagens apresentadas acima colocaram-se em confronto um azulejo de Coimbra, do século XVIII, e um azulejo seiscentista, produzido em Lisboa. Uma vez mais, observa-se a diferença de dimensão entre os dois exemplares, sendo o de produção lisboeta maior que o coimbrão.

Outro fator de diferenciação é a paleta de cores utilizada. Esta é mais reduzida no caso do azulejo coimbrão setecentista, visto que o mesmo se insere na produção barroca azul e branca – inspirando-se na porcelana chinesa de importação – caracterizada pela exploração das potencialidades de uma paleta cingida a duas cores para a sugestão de formas e volumes. Por outro lado, o exemplar produzido na centúria anterior apresenta uma paleta mais variada, utilizando o azul, o preto, o branco, o amarelo e o manganês.

¹⁸ Denomina-se por chacota o material cerâmico após a sua cozedura.

Comparando os traços de ambos, verifica-se um esquematismo formal e alguma ingenuidade no desenho do azulejo do século XVIII, com contornos bem marcados a preto, apontamentos de cor que visam a distinção das formas e alguma sugestão de volume e movimento, patente nas bocas de fogo do navio, cujos disparos dos canhões são sugeridos por pinceladas amarelas oblíquas, que apontam para as figuras humanas no canto inferior esquerdo da composição. O desenho coimbrão, caracterizado acima como gráfico, devido ao predomínio da linha, apresenta um maior controlo tanto da linha como da mancha.

Quanto aos tarдозes, ambos apresentam marcação alfanumérica, tal como sucedia no exemplo anterior, verificando-se assim a pertença destes três azulejos a painéis narrativos. Saliente-se ainda o facto de as argamassas do exemplar seiscentista serem bastante consistentes, embora não se denotem alterações evidentes das pastas cerâmicas produzidas em Lisboa nestes dois séculos.



Fig. 5 – Comparação entre azulejo produzido em Coimbra, (esq.) no século XVIII, e azulejo produzido em Lisboa (dir.), no século XX.



Fig. 6 – Comparação dos tarдозes dos dois exemplares apresentados na figura acima.

O terceiro par de imagens coloca lado a lado o mesmo azulejo coimbrão das figs. 3 e 4, e um azulejo produzido em Lisboa no século XX. À semelhança dos casos apresentados anteriormente, o exemplar lisboeta do século XX é maior que o coimbrão¹⁹, podendo assim afirmar-se que a dimensão dos azulejos de Coimbra é, por si só, um fator de diferenciação em relação a outros centros e épocas de produção.

A produção do século XX caracteriza-se pelo fabrico industrial, tendencialmente mais seriada e normalizada, e portanto mais controlada e regida por padrões de qualidade distintos dos praticados no século XVIII. Assim, não se encontram imperfeições de desenho (a menos que intencionais) ou de cozedura, como ocorre no fabrico de azulejos em cronologias anteriores. Este exemplar, que reproduz a azulejaria lisboeta setecentista, apresenta uma tonalidade de azul densa e vibrante o que, aliada à qualidade do vidrado, resulta num maior

¹⁹ Dimensões do azulejo produzido em Coimbra no século XVIII [altura, largura, espessura]: 13x13x1,5 (cm) e o Lisboa, do século XX [altura, largura, espessura]: 14,5x14,5x0,7 (cm).

brilho. O traço é largo, os contornos bem definidos, com jogos de claro-escuro dados por aguada, notando-se, em algumas zonas, a intencionalidade da marca da pincelada.

Pelo tardo observava-se a diferença das pastas; muito mais fina e consistente a pasta cerâmica contemporânea. Note-se, igualmente, a ausência de escacilhado no exemplar contemporâneo, que indica uma alteração na forma como se aplicam os azulejos nas paredes. Se anteriormente era necessário cortar a chacota no seu perímetro, de modo a que as argamassas aderissem melhor à mesma, a ausência destes "sulcos" sugere a utilização de argamassas mais fortes, de cimento.



Fig. 7– Composição de três azulejos. Em cima, à esquerda, o azulejo figurativo de Coimbra, século XVIII; em cima, à direita, um azulejo de "figura avulsa", produzido em Coimbra no século XVIII. Em baixo, um azulejo de "figura avulsa" produzido em Lisboa, no século XVIII.

As figs. 7 e 8 apresentam uma comparação entre três azulejos, pelo vidrado e tardo. Enquanto os exemplos apresentados anteriormente eram compostos por azulejos da mesma tipologia, azulejos de painel, as imagens acima colocam em confronto azulejos de tipologias diversas: o azulejo de painel e o azulejo de "figura avulsa".

O azulejo de "figura avulsa", como a própria denominação indica, constitui um objecto por si só, dado que o seu significado se encerra em si mesmo. Todo o desenho se insere nos limites da face quadrada, podendo fazer-se depois combinações com outros azulejos do mesmo tipo, sem qualquer ordem predefinida. O azulejo figurativo, por sua vez, só adquire total significado quando inserido no painel a que pertence; é um elemento numa composição mais alargada e não uma unidade. O desenho extravasa os limites do azulejo, mesmo quando miniaturista – como o exemplar do século XVII (fig.3) – e só se entende em contexto, ou seja, integrado no painel. Assim, ambos os azulejos de "figura avulsa", ao contrário dos figurativos, não têm marcação de tardo, dado que a composição onde se integram resultava do gosto e imaginação do azulejador, enquanto o figurativo de Coimbra apresenta marcação.

A diferença de dimensões é uma vez mais evidente, sendo os dois azulejos coimbrões da mesma dimensão e menores que o azulejo lisboeta. Podem igualmente observar-se diferenças cromáticas e de traço. O azul do azulejo lisboeta é mais vibrante que o coimbrão, muito embora os tons de azul utilizados em Coimbra sejam também díspares; o do azulejo figurativo é mais acinzentado e claro, enquanto o azul da "figura avulsa" é mais escuro.

As comparações apresentadas acima exemplificam o trabalho empreendido nas reservas do MNAz para identificar, de entre a diversidade de espécimes existentes, os azulejos produzidos em Coimbra no século XVIII.

Os elementos identificados foram acondicionados em contentores - chacota com chacota, vidrado com vidrado²⁰ - e transportados para o "Aquário. Transportaram-se primeiramente os contentores da reserva do primeiro piso e, de seguida, os que se encontravam na reserva do piso térreo, na denominada sala "D. Manuel".

²⁰ Esta forma de acondicionar os azulejos minimiza o risco de dano na face vidrada, visto que há menos abrasão.

Proposta de programa de preservação do núcleo de azulejos de Coimbra do século XVIII

Na primeira fase do estágio reuniram-se os elementos que compõem o universo de objectos de estudo, contando-se 357 contentores (349 contendo exemplares inteiros e 8 contentores com fragmentos) e ainda azulejos que não foram acondicionados, que se encontram estacionados provisoriamente em mesas de trabalho. Dado que cada contentor tem capacidade para acomodar aproximadamente 36 azulejos, contabilizam-se cerca de 12.852 unidades acondicionadas. Assim, embora o número 12.852 não seja de todo conclusivo, constitui ainda assim informação relevante sobre a dimensão do núcleo.

Desta forma, dado o elevado número de azulejos que integram o núcleo designado, entendeu-se que não seria possível tratar todos os objectos no período de estágio, surgindo a necessidade de criar um programa de trabalho. Este plano visa a sistematização das problemáticas do espólio, por um lado, e dos procedimentos a realizar para o seu tratamento, por outro, na tentativa de estabelecer um método de trabalho eficaz e estruturado, procurando o rigor e a celeridade de procedimentos.

Diagnóstico de problemáticas e prioridades

O universo de objectos de estudo do presente projeto de estágio compreende o núcleo de azulejos figurativos, produzidos em Coimbra, no século XVIII, que integram o "Fundo Antigo" do MNAz. Tal significa que o núcleo se circunscreve aos painéis de azulejo coimbrões, narrativos, produzidos no século XVIII, excluindo-se albarradas, padrões, azulejos de figura avulsa, cercaduras e barras.

Dentro da macro tipologia dos painéis de azulejo figurativos contabilizaram-se os 357 contentores preenchidos, perfazendo o número de 12.852 elementos inteiros. A este número, que não é conclusivo, juntam-se ainda 8 contentores de fragmentos de azulejos.

A este núcleo, ainda desconhecido no museu, junta-se um conjunto de painéis também fabricados em Coimbra, que retratam passagens do livro do Apocalipse, que já se encontram identificados e inventariados, no anterior sistema de inventário do MNAz, não tendo sido incorporados no *corpus* do Matriz. No caso concreto deste conjunto, o trabalho de identificação deverá ser verificado e validado, tentando ainda encontrar-se os elementos dos painéis incompletos, antes de se realizar a ficha de inventário no Matriz.

O restante núcleo deverá ser identificado de modo a que seja possível caracterizar o universo de painéis que o integra. Importa sistematizar quais as tipologias formais, estéticas e iconográficas existentes, assim como autorias e o espectro cronológico que o presente núcleo abrange.

Assim, e mediante os procedimentos museológicos seguidos no MNAz, definiram-se as seguintes prioridades e etapas de trabalho:

1. Identificação.

A identificação dos azulejos constitui a primeira prioridade do plano de trabalho para a preservação do núcleo. Esta é realizada pela leitura e identificação dos códigos de tardez de

cada azulejo. O objetivo, para o presente estágio, será o de identificar o máximo de azulejos possível, de modo a definir o número de painéis que compõem o núcleo.

A identificação é igualmente relevante como auxiliar de montagem dos painéis, que será realizada numa segunda fase, constituindo-se assim como etapa fundamental.

1.1 - Terão prioridade os azulejos inteiros, visto que o seu tratamento é mais imediato e, desta forma, a caracterização tipológica do núcleo será conseguida mais rapidamente.

Os fragmentos encontram-se ainda dispersos pelos 8 contentores. Para o tratamento dos azulejos fragmentados é necessário encontrar os vários elementos que os constituem, colar e identificar, de modo a que não se percam. A junção destes fragmentos só é possível após o conhecimento dos traços dos pintores das oficinas coimbrãs, requerendo alguma experiência, pelo que o seu tratamento se iniciará após o início da segunda etapa de trabalhos.

2 - Montagem.

Com a progressão dos trabalhos de identificação e a reunião de azulejos com o mesmo código, poderá iniciar-se a fase da montagem de painéis, de modo a que seja possível a identificação de tipologias formais, estéticas e iconográficas. Dever-se-ão efetuar registos de pré-inventário, conferindo existência formal nas colecções do MNAZ a cada objecto.

3 - Inventário.

Seguindo os procedimentos do museu dever-se-á conduzir o inventário dos painéis encontrados, partindo da informação reunida nos registos de pré-inventário e da investigação conduzida sobre cada objecto.

4 - Plano de conservação preventiva.

A execução de um programa de conservação preventiva para o núcleo deverá assentar nas conclusões da análise do estado de conservação de cada painel e também do seu destino dentro do museu, ou seja, se seguirá para exposição ou se virar a ser acondicionado em reserva.

Estimou-se que o programa elencado acima seria integralmente cumprido em dois anos e meio, pelo que extravasará o período do presente estágio, que tem a duração de apenas oito meses.

A primeira etapa - de identificação - seria a mais demorada, dado o número de azulejos que integram o universo de objectos a tratar. Assim, no período de estágio, a fase dedicada somente a identificação durou cerca de quatro meses, tendo sido possível definir nessa data o espectro de painéis existentes.

Devido a condicionantes espaciais, a montagem dos painéis foi realizada apenas um dia por semana, às segundas-feiras, pelo que para a organização dos trabalhos foi considerada tal condicionante. Desta forma, após os primeiros quatro meses de trabalho de identificação, conciliaram-se os mesmos com a montagem dos painéis, podendo assim fazer-se triagens para completar os painéis já estendidos.

Deste modo, nos oito meses de duração do presente estágio foram realizadas as duas primeiras etapas do programa de preservação do núcleo coimbrão, com a preocupação de documentar e organizar os trabalhos de forma a que se possa dar continuidade aos mesmos após o estágio.

Identificação de azulejos

Após a reunião do núcleo seguiram-se os trabalhos de identificação dos azulejos, de forma a separar os mesmos por painéis, montá-los, estudá-los e inventariá-los.

Os azulejos figurativos, pertencentes a painéis, apresentam-se marcados pelo tardo, por norma, por um código de painel e por uma marcação alfanumérica.



Fig. 8 - Tardo de azulejo de Coimbra, do século XVIII, com código **B-h4** (Foto: Madalena Matos).

O azulejo da fig.9 apresenta o código de painel **B** e a marcação **h4**. Tal significa que este azulejo pertence a um painel com código **B**, sendo a sua posição nesse painel a **h4**, ou seja, na fila **h** e coluna **4**:

| | | | | | | |
|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| h 1 | | | h4 | | | |
| g 1 | | | | | | |
| f 1 | | | | | | |
| e 1 | | | | | | |
| d 1 | | | | | | |
| c 1 | | | | | | |
| b 1 | | | | | | |
| a 1 | a 2 | a 3 | a 4 | a 5 | a 6 | a 7 |

Fig.9 - Exemplo de grelha de painel, que mostra a posição do azulejo **h4**.

Esta marcação é de origem, ou seja, era realizada pelos azulejadores de setecentos, para facilitar a colocação dos painéis nas paredes. Os códigos de painel marcados podiam ser numéricos, alfabéticos ou simbólicos, sendo atribuídos quando a encomenda era composta por mais do que um objecto, isto é, quando se estava na presença de uma encomenda de vários painéis para um mesmo espaço, ou mesmo de um conjunto iconográfico. Quando se tratava de encomendas de apenas um painel não seria necessário colocar código de painel, pelo que existem azulejos que apresentam apenas marcação alfanumérica.

Grande parte dos elementos não tinham a marcação visível, tendo ainda uma camada de argamassas no tardo, pelo que foi necessário removê-las. Para tal, foram utilizadas espátulas, bisturis, água ou álcool, escova e algodão.

Com a espátula ou o bisturi²¹ removeram-se as camadas de argamassa maiores, picando ou raspando, sem utilizar força, de modo a não danificar a chacota do azulejo. De seguida, utilizou-se a escova para retirar o pó e molhando algodão em água ou álcool limpavam-se as restantes impurezas para destacar a marcação do tardo. Foram então colocadas etiquetas na face vidrada dos azulejos, com a informação do tardo.²²

Este processo, aparentemente simples, nem sempre se revelou fácil e imediato, ou porque as argamassas eram mais duras, ou porque a caligrafia dos azulejadores não se encontrava perceptível, conduzindo a correcções posteriores.

De início, o manuseamento dos azulejos, a técnica de remoção das argamassas e a própria decifração dos códigos constituíam tarefas complexas, tornando-se pogrressivamente mais facéis com o desenrolar do estágio, surgindo, de quando em vez, situações mais delicadas como a existência de argamassas calcinadas²³, que por vezes se encontravam de tal forma aglutinadas à chacota dos azulejos que na tentativa da sua remoção estes poderiam ficar danificados. A experiência adquirida no estágio também permitiu à estagiária ganhar discernimento relativamente a que azulejos deveriam ser enviados para o Departamento de Conservação e Restauro, de modo a receberem o tratamento de técnicos especializados.

Através do processo de identificação percebeu-se então que os azulejos produzidos em Coimbra no século XVIII eram marcados a duas cores, vermelho e preto. A etiquetagem dos mesmos foi realizada tendo em atenção a cor da marcação do tardo, tendo-se depois separado os azulejos marcados a vermelho dos marcados a preto e arrumados por códigos.

Para melhor percecionar a diversidade de traços e códigos de tardo encontrados foram realizadas duas tabelas em Excel, uma para as marcações a preto, outra para as marcações a vermelho, com três colunas: a primeira com um desenho esquemático do código, a segunda e terceira contendo imagens de um azulejo com do código correspondente, fotografado pela frente e pelo verso. A informação foi sendo introduzida nas tabelas enquanto decorreram os trabalhos de identificação, sendo sempre possível atualizá-las.

Durante o período de estágio foram identificados cerca de 7.308 azulejos e encontrados 15 códigos de painéis marcados a vermelho e 65 marcados a preto, perfazendo um total de 80 códigos. Tal significa que o núcleo deverá ser composto por cerca de 80 painéis, não se sabendo ainda se existem todos os elementos que os compõem no acervo do museu.

Organização do núcleo

A identificação implicou o manuseamento de vários objetos e a consequente gestão da área de trabalho, que era partilhada com as técnicas do departamento de Inventário e

²¹ No museu utilizam-se dois tipos de bisturis (nº 3 e nº 4), nos quais se encaixam lâminas diferentes, conforme o trabalho que se deseja fazer: se o de remoção de argamassas ou o de limpeza do tardo e do vidrado. Para remover argamassas, utiliza-se o bisturi nº4 com a lâmina 20 ou 23.

²² ANEXO 2 - PROCESSO DE IDENTIFICAÇÃO DE AZULEJOS.

²³ Situação em que as areias que compõem a argamassas cristalizaram, transformando-se numa camada dura, cuja remoção com processos inadequados pode danificar o corpo cerâmico do azulejo.

Gestão de Coleções e com os estagiários e voluntários do “Devolver ao Olhar”, afetos ao mesmo departamento.

Dispersos pelo “Aquário”, encontravam-se diversos contentores de azulejos organizados por núcleos. De entre os mesmos estavam-se os contentores referentes à produção coimbrã.²⁴ De modo a não interferir com os restantes trabalhos em progressão, surgiu a necessidade de adaptar o procedimento de identificação anteriormente seguido. Existindo espaço, era corrente identificar azulejos e depois colocá-los no chão²⁵, criando pilhas de azulejos com o mesmo código de tardo. Quando se acumulavam vários azulejos de um mesmo código, estes eram acondicionados em contentores – colocando-se uma etiqueta com a indicação do código de tardo dos azulejos acondicionados – e, ao acumularem-se vários contentores com azulejos do mesmo código, separavam-se os mesmos para montagem.

Numa área de trabalho partilhada e com diversos projetos a decorrer em simultâneo, como sucedeu no “Aquário”, o espaço tornou-se escasso e os processos de trabalho foram forçosamente adaptados. Assim, depois de identificar os azulejos de um contentor, estes voltaram a ser acondicionados no mesmo - colocando-se uma etiqueta mencionando todos os códigos de tardo nele contidos e o número de azulejos existentes de cada código – criando-se uma área separada para colocar os contentores já identificados. Juntando-se vários contentores identificados, estes foram novamente abertos de modo a reunir-se os azulejos com os mesmos códigos, tentando fazer contentores de um único código. Quando era possível completar um contentor com azulejos do mesmo código de painel, este era então colocado numa nova área, destinada à reunião de contentores preparados para montagem.

A criação destas áreas implicou o transporte de contentores e o empilhamento dos mesmos em colunas, trabalho realizado periodicamente, acompanhando os progressos da identificação. Na fase final do estágio, encontravam-se criadas as seguintes zonas: azulejos não identificados; contentores contendo azulejos com vários códigos; contentores reunidos para montagem; contentores de painéis já montados e identificados.²⁶

Este último método organizacional, gerado pelos constrangimentos espaciais, repercutiu-se no restante trabalho, abrandando o processo de identificação, dado que se ocupavam, por vezes, dias inteiros com a reorganização do núcleo.

Ainda assim, foi possível fazer progressos e passar da fase de identificação para a montagem de painéis.

²⁴ ANEXO 3 - ORGANIZAÇÃO DO “AQUÁRIO”.

²⁵ Dado que o material cerâmico, desde que devidamente manuseado, é bastante resistente, mesmo em ambientes adversos, considerou-se que poderiam ser colocados temporariamente no chão do espaço de trabalho.

²⁶ ANEXO 3 - ORGANIZAÇÃO DO “AQUÁRIO”.

Montagem de painéis

A remoção de argamassas e a identificação de azulejos resultou na reunião de um espectro razoável de elementos com os mesmos códigos, permitindo iniciar a montagem de painéis.

As montagens foram realizadas às segundas-feiras, o dia em que o museu se encontra encerrado ao público, devido à carência de espaço, sendo assim possível utilizar as duas alas do claustro que fazem parte do circuito expositivo para estender os painéis no chão.

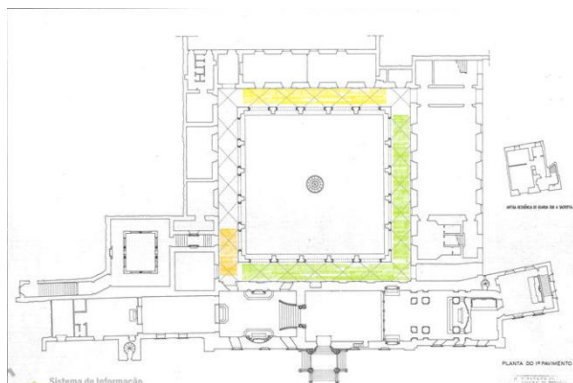


Fig. 10 – Planta do 1º piso do Convento da Madre de Deus (MNAz). (Fonte: SIPA. Edição: Madalena Matos.)

Na imagem acima encontra-se ilustrada a planta do piso térreo do Convento da Madre de Deus. A área verde corresponde ao denominado "Aquário", destinado aos voluntários, estagiários e técnicos do museu que se dedicam aos trabalhos de identificação e inventariação do acervo azulejar do MNAz. Por sua vez, a amarelo, encontra-se indicada a área onde habitualmente se montam os painéis de azulejos às segundas-feiras.

O trabalho de montagem era preparado na véspera, às sextas-feiras, dia em que se realizava um balanço da progressão do trabalhos de identificação concretizados durante a semana, analisando os contentores com azulejos separados por códigos e escolhendo os que se pretendiam montar.

Assim, às segundas-feiras, transportavam-se os contentores preparados no final da semana anterior para as alas do claustro libertas para montar. Retiravam-se os azulejos dos contentores e separavam-se por filas, segundo a marcação do tardo - fila **a**, **b**, **c**, etc. - de modo a perceber-se o limite superior do painel, iniciando-se a montagem do topo para baixo. Como existem painéis com o mesmo código de tardo, era também necessário fazer a destriça entre os vários painéis existentes, atendendo a elementos como: a diferença de traços na pintura, diferença das caligrafias das marcações de tardo e características da chacota e do vidrado dos azulejos.²⁷

Estendidos os painéis, faziam-se grelhas dos mesmos, anotando os elementos existentes em cada um, fazia-se o registo fotográfico, retiravam-se as dimensões da composição e de uma unidade azulejar e voltavam-se a acondicionar os azulejos nos

²⁷ ANEXO 4 - PROCESSO DE MONTAGEM DE PAINÉIS

contentores. Para tal, os azulejos eram recolhidos fila por fila - vidrado com vidrado, chacota com chacota - de forma a organizar os contentores para futuras montagens. Caso existissem vários painéis com o mesmo código, estes eram devidamente separados e identificados, colocando-se etiquetas com a informação do painel - núcleo de fabrico, data, autoria e título, quando possível averiguar - atribuindo números aos contentores e anotando o número de elementos que cada um continha. Os contentores eram então transportados outra vez para o “Aquário” e arrumados na secção destinada a painéis já montados e identificados.

Posteriormente era ainda colocada uma fotografia do painel num dos contentores de um dado painel, normalmente o número um (fig.11) .



Fig. 11 – Contentores com identificação dos painéis já montados.

A fase de montagem revelou-se bastante importante, visto que foi neste momento que se começaram a estabelecer relações entre os motivos pintados em cada azulejo com a composição em que se integram.

Esta capacidade de perceção de pormenores, ganha com a experiência de montagem, permitiu que se começasse então a identificação de fragmentos, cuja marcação de tardo é parcialmente perceptível ou de todo imperceptível, pelo que é necessário conhecer diversos traços e experimentar integrar esses elementos nos painéis durante a montagem.

Quando se identificavam fragmentos de um azulejo, estes eram colados, de modo a não se perderem. Para tal, limpam-se as argamassas dos fragmentos, de modo a que seja possível unir totalmente os fragmentos na linha de fratura. Depois, cobre-se as duas faces da fratura com paraloid B72 e unem-se, fazendo alguma pressão. Por fim, coloca-se o azulejo a secar, com a linha de fratura na horizontal, durante 24h.²⁸

Já os fragmentos integrados num painel, mas dos quais não se conseguiram encontrar outros elementos para colar, foram acondicionados nos contentores com os restantes azulejos, colocados em sacos de plástico perfurados, com um azulejo inteiro para dar suporte.

²⁸ ANEXO 5 - COLAGEM DE FRAGMENTOS.

Um outro aspeto relevante apreendido na montagem deste painel foi o da marcação de azulejos que ultrapassam a fila **z**. Por norma, a marcação dos azulejos surge em minúsculas - **a1**, **a2**, **b2**, **z1**, etc., - mas, deparando-se com painéis que ultrapassem em número as letras do alfabeto, ou seja, a letra **z**, a marcação altera-se e, no caso coimbrão, a letra passa a maiúscula³⁰. Na produção de Lisboa também existem painéis de grandes dimensões, que ultrapassam em altura a fila **z**. No entanto, a forma de marcar os azulejos difere nas duas produções, sendo que em Lisboa se reportam casos em que dobra a letra – **a10** e **aa10** – ou em que o código de tardoze se altera:

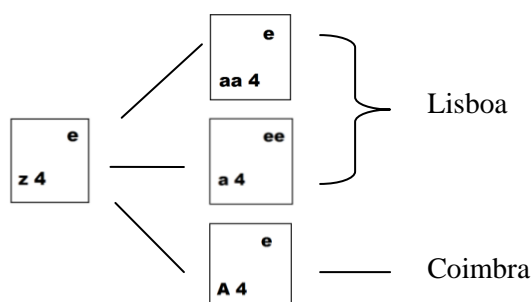


Fig. 14 – Esquema com as hipóteses de marcação encontradas para painéis que ultrapassam a fila **z**.

Não se pode, todavia, estabelecer uma norma para a marcação de tardoze da produção de Coimbra, dado que se encontraram quatro painéis cuja primeira fila³¹ - a fila **a** - foi marcada com letra maiúscula (fig. 15). Assim, no universo de painéis de Coimbra pertencentes ao acervo do MN Az, encontraram-se dois métodos de marcação de azulejos, sendo o mais comum o primeiro enunciado: as primeiras 21 filas - **a** a **z** - marcadas com minúsculas e as seguintes, quando existem, marcadas com maiúscula.

| | | | | | | | | | | |
|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|------|--|
| | | | | | | | p 8 | | | |
| | | | | | | | | | | |
| | | | | | | n 6 | | | | |
| | | | | | | m 6 | | | | |
| | | 1 3 | | | | 1 7 | 1 8 | 1 9 | | |
| j 1 | | j 3 | | | j 6 | | j 8 | | j 10 | |
| | h 2 | h 3 | | | | h 7 | | | h 10 | |
| | | g 3 | | g 5 | | g 7 | | | | |
| | f 2 | f 3 | f 4 | f 5 | f 6 | | f 8 | f 9 | | |
| | | | e 4 | e 5 | e 6 | | | | | |
| d 1 | | | | d 5 | d 6 | d 7 | | d 9 | | |
| | | | c 4 | | | c 7 | | | c 10 | |
| | | | | | | | b 8 | | | |
| | A 2 | | | | | | | | | |

Fig. 15 – Grelha de marcação de tardoze do painel *Provocans ad volandum*. Painel cuja primeira fila se encontra marcada com letra maiúscula.

³⁰ Desta forma, depois do azulejo **z1** surge o **A1**, depois o **B1** e assim sucessivamente.

³¹ Entende-se por primeira fila a de baixo, junto ao chão.

A montagem foi também útil para melhorar o processo de identificação dos azulejos, dado que a caligrafia dos azulejadores nem sempre se revelou imediatamente perceptível.

Ao estender-se um painel procura-se, de início, seguir a ordem da identificação, partindo do princípio de que está correta. Quando, no entanto, nos deparamos com um azulejo cujo desenho não dá continuidade com o colocado nas filas anteriores, é necessário perceber se o elemento pertence mesmo ao painel e, no caso de realmente pertencer, tentar então integrá-lo partindo do desenho.

Tal sucedeu com a interpretação errónea das letras **l**, **p** e **q** (fig. 16). Embora durante os trabalhos de identificação se tenha levantado a dúvida relativamente ao desenho dessas mesmas letras, a mesma só foi esclarecida no acato da montagem.

Também surgiram dificuldades iniciais na identificação da letra **i** (fig. 16), sobretudo porque de início se pensava que era apenas utilizado o **j**. Na montagem de um dos painéis, a ausência da fila **j** e o trabalho de perceção do desenho conduziram à correta identificação da marcação **i**.



Fig. 16 – Tardozes de azulejos com marcação **l 24**, **q 8**, **p 33** e **i 29**, respetivamente.

Montagem e marcações de levantamento

Além da marcação no tardoz, colocar pelos azulejadores no século XVIII, alguns painéis apresentam marcação de levantamento. Esta é, por sua vez, executada pelas equipas responsáveis pelo levantamento de painéis dos seus locais de origem. De modo a não perder elementos e conseguir montar o painel posteriormente, estas equipas marcam habitualmente os azulejos retirados das paredes³².

No trabalho em torno do núcleo de Coimbra, um dos exemplos mais evidentes da importância das marcas de levantamento registou-se no painel com código de tardoz **B**, que apresenta uma cena mitológica.³³

³² A marcação de levantamento não é um processo normalizado, encontrando-se vários métodos diferentes. Ainda assim, quando existem, revelam-se elementos de informação relevante para uma melhor compreensão dos painéis, auxiliando não só na sua identificação, mas também na montagem.

³³ ANEXO 13 - RIFFARTO: CICLO DE DIANA - PAINEL COM REPRESENTAÇÃO DA DEUSA DIANA.



Fig. 17 – Dois azulejos pertencentes ao painel com código de tardoz **B**. À esquerda encontra-se o exemplar **B-n2** (**M73**); à direita o azulejo **B-12** (**O73**).

Comparando as marcações do tardoiz com as marcações do levantamento observa-se que o azulejo da posição **n2** corresponde ao **M73** e que o **l2** corresponde ao **O73**. Até à fila **l**, inclusive, contam-se 10 filas e da letra **O** à **Z** também se contam 10 letras. Confirmando com a marcação do **n2**, que corresponde ao **M73**, percebe-se que a marcação de levantamento se inicia no topo do painel, contrariamente à marcação do tardoiz (fig. 18).

| | |
|---|----------|
| A | C |
| B | B |
| C | A |
| D | z |
| E | x |
| F | u |
| G | t |
| H | s |
| I | r |
| J | q |
| K | p |
| L | o |
| M | n n 2 |
| N | m |
| O | l l 2 |
| P | j |
| Q | h |
| R | g |
| S | f |
| T | e |
| U | d |
| V | c |
| X | b |
| Z | a |

Fig. 18 - Grelha esquemática na qual se demonstra o raciocínio para entender o painel código **B**, fabrico de Coimbra, século XVIII.

Deste modo, embora deste painel só tenham ainda surgido azulejos da secção central, consegue estipular-se a sua altura máxima e estimar o número de azulejos que estão em falta.

Como se pôde observar na fig. 17, a marcação de levantamento dos azulejos do painel **B** é alfanumérica, vermelha, e realizada do topo para baixo.

Encontraram-se também outros dois métodos de marcação de levantamento no núcleo de Coimbra que importa mencionar.

O segundo método encontrado, distingue-se pela utilização de uma marcação meramente numérica, sequencial, iniciada na fila de baixo, da direita para a esquerda.

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| 471 | 470 | 469 | 468 | 467 | 466 | 465 | 464 | 463 | 462 | 461 | 460 | 459 | 458 | 457 | 450 | 449 | 448 | 447 | 446 | 445 | 444 |
| 443 | 442 | 441 | 440 | 439 | 438 | 437 | 436 | 435 | 434 | 433 | 432 | 431 | 430 | 429 | 428 | 427 | 426 | 425 | 424 | 423 | 422 |
| 421 | 420 | 419 | 418 | 417 | 416 | 415 | 414 | 413 | 412 | 411 | 410 | 409 | 408 | 407 | 406 | 405 | 404 | 403 | 402 | 401 | 400 |
| 399 | 398 | 397 | 396 | 395 | 394 | 393 | 392 | 391 | 390 | 389 | 388 | 387 | 386 | 385 | 384 | 383 | 382 | 381 | 380 | 379 | 378 |
| 377 | 376 | 375 | 374 | 373 | 372 | 371 | 370 | 369 | 368 | 367 | 366 | 365 | 364 | 363 | 362 | 361 | 360 | 359 | 358 | 357 | 356 |
| 355 | 354 | 353 | 352 | 351 | 350 | 349 | 348 | 347 | 346 | 345 | 344 | 343 | 342 | 341 | 340 | 339 | 338 | 337 | 336 | 335 | 334 |
| 333 | 332 | 331 | 330 | 329 | 328 | 327 | 326 | 325 | 324 | 323 | 322 | 321 | 320 | 319 | 318 | 317 | 316 | 315 | 314 | 313 | 312 |
| 311 | 310 | 309 | 308 | 307 | 306 | 305 | 304 | 303 | 302 | 301 | 300 | 299 | 298 | 297 | 296 | 295 | 294 | 293 | 292 | 291 | 290 |
| 289 | 288 | 287 | 286 | 285 | 284 | 283 | 282 | 281 | 280 | 279 | 278 | 277 | 276 | 275 | 273 | 272 | 271 | 270 | 269 | 268 | 267 |
| 266 | 266 | 265 | 264 | 263 | 262 | 261 | 260 | 259 | 258 | 257 | 256 | 255 | 254 | 253 | 252 | 251 | 250 | 249 | 248 | 247 | 246 |
| 245 | 244 | 243 | 242 | 241 | 240 | 239 | 238 | 237 | 236 | 235 | 234 | 233 | 234 | 231 | 230 | 229 | 228 | 227 | 226 | 225 | 224 |
| 221 | 220 | 219 | 218 | 217 | 216 | 215 | 214 | 213 | 212 | 211 | 210 | 209 | 208 | 206 | 205 | 204 | 203 | 202 | 201 | 200 | 199 |
| 198 | 197 | 196 | 195 | 194 | 193 | 192 | 191 | 190 | 189 | 188 | 187 | 186 | 185 | 184 | 183 | 182 | 181 | 180 | 179 | 178 | 177 |
| 176 | 175 | 174 | 173 | 172 | 171 | 170 | 169 | 168 | 167 | 166 | 165 | 164 | 163 | 162 | 161 | 160 | 159 | 158 | 157 | 156 | 155 |
| 154 | 153 | 152 | 151 | 150 | 149 | 148 | 147 | 146 | 145 | 144 | 143 | 142 | 141 | 140 | 139 | 138 | 137 | 136 | 135 | 134 | 133 |
| 132 | 131 | 130 | 129 | 128 | 127 | 126 | 125 | 124 | 123 | 122 | 121 | 120 | 119 | 118 | 117 | 116 | 115 | 114 | 113 | 112 | 111 |
| 110 | 109 | 108 | 107 | 106 | 105 | 104 | 103 | 102 | 101 | 100 | 99 | 98 | 97 | 96 | 95 | 94 | 93 | 91 | 90 | 89 | 88 |
| 88 | 87 | 86 | 85 | 84 | 83 | 82 | 81 | 80 | 79 | 78 | 77 | 76 | 75 | 74 | 73 | ? | 71 | 70 | 69 | 68 | 67 |
| 66 | 65 | 64 | 63 | 62 | 61 | 60 | 59 | 58 | 57 | 56 | 55 | 54 | 53 | 52 | 51 | 50 | 49 | 48 | 47 | 46 | 45 |
| 44 | 43 | 42 | 41 | 40 | 39 | 38 | 37 | 36 | 35 | 34 | 33 | 32 | 31 | 30 | 29 | 28 | 27 | 26 | 25 | 24 | 23 |
| 22 | 21 | 20 | 19 | 18 | 17 | 16 | 15 | 14 | 13 | 12 | 11 | 10 | 9 | 8 | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 |
| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

Fig. 19 - Grelha de levantamento do painel representando uma cena de costumes.

Este método é interessante, sobretudo por dar a perceção imediata do número de azulejos que integram um dado painel.

Num outro método a marcação de azulejos é dada por colunas, sendo atribuído um número a cada coluna do painel, como se pode observar na imagem seguinte.

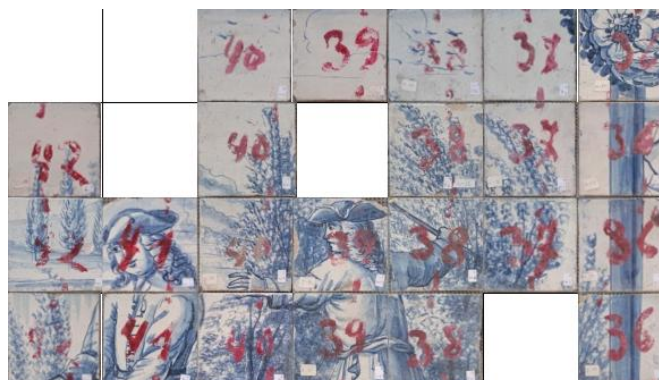


Fig. 20 - Secção de painel com marcação de levantamento das colunas 42 a 36, respetivamente.

Com o intuito de registar o máximo de informação acerca dos painéis, foram realizadas grelhas de marcação de levantamento e feito o registo fotográfico dos azulejos que

as apresentam. O seu registo não é apenas relevante como elemento de documentação, é também necessário, visto que os painéis selecionados para exposição passam por um processo de limpeza que implica a lavagem dos azulejos e a consequente remoção das marcas. Assim, todos estes registos têm também a função de memória do estado dos azulejos no início do seu tratamento e estudo.

Montagem como processo de validação

Do espólio de azulejos que integraram o universo de objectos em estudo encontrava-se um conjunto de painéis³⁴ que haviam sido previamente identificados e inventariados. Os azulejos destes painéis não tinham sido, todavia, identificados pelo tardo, revelando que nos antigos processos de trabalho do MNAz não era dada a atenção que atualmente se confere aos códigos de tardo. A identificação de azulejos e painéis era então realizada através da percepção de características enumeradas anteriormente – dimensão do azulejo, traço, tonalidade dos azuis, qualidades da chacota e do vidrado, marcação de levantamento, etc. – sendo etiquetados no momento da montagem. Nestas etiquetas não se encontra mencionado o código do painel, devido à subvalorização do tardo, apresentando apenas a informação da posição do azulejo na composição.



Fig. 21 – Exemplo de identificação executada no ato da montagem de um painel.

Seguindo os atuais procedimentos foram removidas as argamassas dos tardo destes azulejos, de modo a verificar se os elementos integrados nestes painéis lhes pertenciam. No seguimento deste processo percebeu-se que alguns desses elementos estavam incorretamente integrados, pertencendo a outros painéis do mesmo conjunto. Percebeu-se ainda que dois dos painéis já inventariados tinham o mesmo código de tardo, o número **13**.

Posteriormente, ao serem estendidos, verificou-se que são duas secções de um mesmo painel, que anteriormente foram interpretadas como sendo objectos individuais. Como ambas as secções haviam sido inventariadas separadamente, receberam números de inventário diferentes, 3439 e 3442³⁵. Estes números de inventário foram atribuídos antes da implementação do sistema de inventário informático, realizado no Matriz, não tendo ainda sido introduzidos nessa mesma base de dados.

Assim, antes de realizado o inventário no Matriz, foi preenchida a ficha de pré-inventário, ou ficha de registo, na qual se colocou a informação relativa ao painel, mencionando no campo " N^{os} de inventário anteriores", os números 3439 e 3442.

³⁴ANEXOS 19 a 22.

³⁵ANEXO 21 - AUTOR DESCONHECIDO: CICLO DO APOCALIPSE - AS SETE TAÇAS DA IRA DIVINA. NOVA JERUSALÉM.

A montagem, depois da revisão dos azulejos e retificação da sua identificação, permitiu perceber que estas secções integram uma composição maior do que inicialmente se havia pensado, faltando ainda duas cenas intermédias.

Demonstrou-se assim que, embora existindo azulejos previamente identificados, é necessário confirmar se essa mesma identificação se encontra correta.

Os dois processos descritos anteriormente, identificação e montagem, constituíram as duas principais tarefas do estágio e a sua concretização paralela foi fundamental para apreender diversas características da produção azulejar coimbrã setecentista, facilitando o trabalho de documentação dos objectos.

Resta então mencionar que, no término do estágio, contavam-se vinte e quatro painéis montados e identificados, não tendo sido possível, todavia, concluir nenhum dos mesmos.

Documentação do núcleo de painéis de Coimbra do século XVIII

Toda a informação recolhida e gerada no decurso do estágio é considerada documentação, desde a etiquetagem dos azulejos para a sua identificação, à realização de grelhas de tardo, da investigação ao inventário. Todos os registos concretizados para e sobre o núcleo de azulejos de fabrico coimbrão constituem documentação relevante para o MNAz.

Nesta secção tratar-se-á de sistematizar os métodos utilizados para documentar o núcleo, os tipos de registo executados e a forma como se apresentam. De modo a seguir os corretos procedimentos de documentação seguidos pelo museu, a estagiária consultou os cadernos de normas de inventário, tanto o de normas gerais de inventário de Artes Plásticas e Artes Decorativas, como o que trata especificamente a problemática do inventário da Cerâmica.

Métodos e instrumentos de documentação do núcleo de azulejos de Coimbra

1. Etiquetagem dos azulejos

A etiquetagem dos azulejos constituiu, como mencionado em secções anteriores, o primeiro instrumento de documentação do núcleo. Partindo da identificação de cada elemento que integra o universo de objectos em estudo, reconhece-se a sua existência³⁶ no acervo do MNAz, ainda que informalmente. Foi também essa mesma identificação que facilitou a montagem de painéis e a realização de grelhas de tardo e de fotos dos mesmos.

Assim, a identificação de azulejos pode considerar-se como a base de todo o processo de documentação, facto demonstrado no último caso de estudo apresentado na secção anterior.

2. Grelhas de tardo, de levantamento e de fotos

Como referido, foram realizadas grelhas com informação da marcação de tardo e de levantamento (quando existente) no ato da montagem. A informação obtida foi depois colocada em ficheiros Excel, um ficheiro para cada painel, sendo possível atualizar estes documentos com novos dados, sempre que necessário.

As grelhas de tardo, além de constituírem registos de informação de um dado painel, foram igualmente úteis para a execução das grelhas de fotos, já que serviam de matriz para a integração da imagem do azulejo na sua posição correta.

Desta forma, para a concretização estas grelhas foi necessário tirar fotografias a todos os painéis, azulejo a azulejo, verificando sempre se a identificação das etiquetas se encontrava correta, dado que era a partir desta que se colocavam as imagens nas grelhas. As fotos foram depois tratadas em programas de edição de imagem e introduzidas nas grelhas, fazendo corresponder as marcações.

³⁶ Lembra-se que o espólio tratado, embora se encontre depositado no museu antes de o mesmo ter sido fundado, era desconhecido.

Numa primeira fase, as fotos eram integradas uma a uma sendo que, já com o aproximar do final do estágio, foi criada uma Macro³⁷ no Excel que permitia introduzir as fotos automaticamente na grelha, na sua posição e dimensão correta, automatizando parte de um processo moroso. Desta forma, era apenas necessário ter a grelha com a marcação de tardez, uma pasta reunindo as fotografias de um painel, todas tratadas e identificadas com o seu código de tardez e depois acionar a Macro.

Estas grelhas constituíram instrumentos de trabalho fundamentais, visto que permitiam acompanhar a progressão dos painéis sem necessitar de os montar, visto que os novos elementos eram fotografados e integrados nas grelhas, libertando as segundas-feiras para montar painéis ainda desconhecidos.

Como registo de informação, foram por sua vez colocadas nas fichas de painel, abordadas no próximo ponto.

3. Fichas de painel

As fichas de painel são instrumentos de trabalho, criadas para se colocar em arquivos físicos, consultáveis nas reservas. Nestas consta informação elementar sobre os painéis de um dado núcleo, como: designação, núcleo de fabrico, datação, nº de inventário, nº de azulejos existentes, dimensões da composição, dimensão de uma unidade (azulejo), localização, nº de contentores e marcação de tardez. São, no que concerne aos campos de informação existentes, muito semelhantes às antigas fichas de inventário do MNAz, contendo campos importantes e muito específicos do trabalho em torno das colecções de azulejaria do museu - que devido ao princípio da normalização, não são contempladas no Matriz - como as dimensões da unidade, o número de elementos que existem e o nº de contentores.

Nestas fichas, realizadas em Word, foram também colocadas as grelhas mencionadas anteriormente, como elementos gráficos que complementam a informação descritiva.

As fichas de painel foram impressas e colocadas num arquivador com a informação relativa ao núcleo, como as tabelas de códigos de tardez³⁸ ou a grelha de tipologias para o núcleo de Coimbra³⁹.

4. Registo de contentores

O acondicionamento dos azulejos do acervo do MNAz é realizado em contentores de madeira. Cada painel ocupa um número variável de contentores, pelo que, para não se perderem elementos dos diversos painéis que integram o acervo museológico, é necessário registar os contentores com um número e associar esse número ao painel.

A cada contentor é então atribuído um número único, que é carimbado na face frontal do mesmo. Depois, é aberto um registo no arquivo de contentores, preenchendo-se nesse

³⁷ Para a criação da Macro foi pedida a colaboração de um Eng.º Informático, que criou o código informático - em linguagem de programação Visual Basic - necessário para automatizar o processo de inserção de imagens.

³⁸ ANEXOS 7 e 8.

³⁹ ANEXO 9 - TABELA DE TIPOLOGIAS.

registo informação relativa ao conteúdo: designação do objecto⁴⁰, modo de incorporação, nº de inventário, composição monocromática ou policroma, nº de elementos inteiros, número de fragmentos e número total de elementos. Existe igualmente um campo onde são registados números de contentores relacionados, onde se coloca a identificação dos restantes contentores que condicionam um determinado painel, por exemplo.

De seguida são realizadas etiquetas com informação idêntica, que são colocadas nos ditos contentores⁴¹.

O registo de contentores é guardado num arquivo físico, disponível para consulta dos técnicos do museu.

5. Fichas pré-inventário

A realização de registos de pré-inventário⁴² tem como objetivo a materialização da existência dos painéis de azulejos no acervo do museu, permitindo que constem nos arquivos da instituição, acessíveis aos técnicos do MNAZ. São os primeiros registos formais que atestam a integração de um objecto no museu, constando nestas fichas - também realizadas em Word - os principais campos de informação existentes na plataforma Matriz.

No que concerne ao núcleo de painéis de fabrico coimbrão, as fichas de pré-inventário constituíram ferramentas de documentação fundamentais para formalizar a integração dos painéis no acervo museológico do MNAZ, visto que os mesmos não foram inventariados no software Matriz no período de estágio.

Assim, embora não tendo sido possível inventariar os painéis identificados no estágio, preencheram-se documentos que, sendo similares às fichas de inventário correntemente utilizadas no museu, simplificarão o processo no futuro.

Cabe agora explicitar como se procedeu ao preenchimento dos ditos registos, incidindo na problemática de alguns campos.

Os primeiros campos de identificação e classificação do objeto - instituição, super-categoria, categoria, sub-categoria e denominação - não levantaram dúvidas, atendendo apenas, no campo "denominação", se o objecto era um painel ou uma secção de painel.

Foi atribuído título aos painéis com temas iconográficos passíveis de se identificar. Sempre que possível foram utilizadas fontes bibliográficas para a atribuição de títulos, como sucedeu com o conjunto de painéis representando cenas do Apocalipse, cujos títulos das composições correspondem aos dos capítulos desta passagem do Novo Testamento.

Quanto aos números de inventário, foram reservados 30 números seguidos para se atribuírem aos painéis do núcleo de Coimbra que deverão inventariar-se no presente ano de 2014.

⁴⁰ Por designação do objecto entende-se a sua macro tipologia: painel figurativo, albarrada, padrão, cercadura, barra, friso ou azulejo de figura avulsa. Tratando-se de painéis figurativos, colocam-se o título, autoria e código de tardo, quando é possível aferir esses dados.

⁴¹ ANEXO 6 - REGISTO DE CONTENTORES.

⁴² ANEXOS 10 a 33.

Já no que concerne à atribuição de autorias e datações, foi essencial a consulta da tese da recém-doutorada Diana Gonçalves dos Santos⁴³, um estudo de fôlego focado na azulejaria coimbrã setecentista. Através da consulta do primeiro e terceiro volume da tese, o último contendo um levantamento exaustivo de edifícios com revestimentos azulejares de fabrico coimbrão, foi possível confrontar e estabelecer relações de semelhança entre os painéis *in situ* e os que integram o acervo do MNAz, podendo assim atribuir autorias e situar as obras cronologicamente.

A secção das dimensões levantou algumas questões. Nas antigas fichas de inventário do MNAz constavam dois campos distintos para dimensões - dimensão da composição e dimensão de uma unidade azulejar - campos esses que não constam nas fichas de inventário Matriz. De forma a contornar o problema, os técnicos do museu colocam as dimensões da unidade azulejar nos campos "altura", "largura" e "espessura" e as dimensões da totalidade do painel em "outras dimensões". Neste último, menciona-se em primeiro lugar a altura da composição e em segundo o seu comprimento.

O campo que se segue é o relativo ao estado de conservação dos objectos. Para o preenchimento do mesmo foram, uma vez mais, consultadas as normas gerais de inventário, dado que foi necessário aferir os critérios utilizados para classificar um objecto nos seguintes estados de conservação: muito bom, bom, regular, deficiente e mau.⁴⁴

O item referente à incorporação suscitou igualmente algumas questões. Segundo a Lei-Quadro dos Museus, existem 11 modalidades de incorporações de objectos em acervos museológicos. São estas: compra; doação; legado; herança; recolha; achado; transferência; permuta; afetação permanente; preferência; doação em pagamento.⁴⁵

Ora, o presente universo de objectos de estudo já se encontravam depositados no Convento da Madre de Deus antes da criação do MNAz, integrados no "Fundo Antigo".

Desta forma, nenhuma das modalidades mencionadas anteriormente se adequa à situação deste espólio, pelo que se colocou "outro - Fundo Antigo" no ponto "modo de incorporação".

O campo seguinte, referente à localização, é igualmente tratado de forma particular. Neste, menciona-se se o painel está em exposição ou em reserva e, caso se encontre em reserva, são colocados os números dos contentores⁴⁶ onde foram condicionados os azulejos.

Os restantes campos, referentes a exposições e bibliografia ficam em branco, dado que estes painéis não foram previamente expostos ou estudados.

⁴³ SANTOS, Diana Gonçalves dos, (2013). *A azulejaria de fabrico coimbrão (1699-1801). Artífices e artistas. Cronologia. Iconografia*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

⁴⁴ Inês da Cunha Freitas, Elsa Garret Pinho (2000). *Normas gerais. Artes Plásticas e Artes Decorativas*, p. 55.

⁴⁵ Artigo 13, n° 2 da Lei n° 47/2004.

⁴⁶ Quando os azulejos de um determinado painel são acondicionados em contentores, são atribuídos números aos mesmos, que são carimbados na madeira. Assim, a um painel está não apenas relacionado um número de inventário, mas também números de contentores. Estes permitem uma melhor organização do espaço de reserva, garantindo que não se percam elementos de painéis.

Por fim, no item "observações" é então colocada informação relativa ao código de tardez do painel, juntamente com uma foto do mesmo.

A gestão e sistematização da informação reunida durante o período de estágio resultou na concretização das fichas de painel e nas fichas de registo, dois documentos fundamentais para a progressão dos trabalhos museológicos, tanto na prossecução da identificação de azulejos para completar os painéis, como para a condução de investigação em torno dos mesmos.

O preenchimento destes documentos, nos quais a informação de cada painel surge sistematizada, permitiu desenvolver algumas considerações presentes no capítulo seguinte.

Análise tipológica do universo coimbrão presente no acervo do MNAz

Como foi acima referido, os processos de identificação e montagem resultaram na descoberta de um conjunto de painéis. Mais concretamente, foram identificados vinte e quatro painéis, dos quais foi possível retirar algumas ilações no que concerne a tipologias, autorias e temas retratados.

Cabe então, neste capítulo, sistematizar as características tipológicas e compositivas destes objectos, numa análise comparativa dos mesmos. Para tal, aludir-se-á não só às fichas de registo Matriz, mas também a duas tabelas criadas para o efeito⁴⁷, uma de tipologias e outra de temas iconográficos.⁴⁸

A primeira tabela apresenta quatro grandes grupos tipológicos: painéis de azulejos, ou seja, narrativos ou ornamentais, guarnições, padrões e azulejos de "figura avulsa". Embora o núcleo designado para o estágio se circunscreva apenas a painéis figurativos, importava mencionar na tabela outros universos tipológicos, de modo a que se visualizasse a diversidade de tipologias que um mesmo suporte, o azulejo, pode assumir e de onde advém a complexidade da sua identificação e documentação. Consequentemente, só se encontram preenchidos os campos referentes aos painéis figurativos.

Dentro do grupo dos "painéis", encontram-se três categorias de identificação formal. A primeira, intitulada "macro identificação" cinge-se a apontar características basilares: se são painéis ou secções de painel, ou seja, se são composições completas ou apenas parte de uma composição; se integram um conjunto narrativo e se são composições monocromáticas ou polícromas. Mediante este conjunto de parâmetros concluiu-se que, dos objectos identificados do núcleo coimbrão, existem dezoito painéis, sete secções de painel, dos quais vinte e um são monocromáticos e quatro são polícromos. Pensa-se ainda que existam cinco conjuntos narrativos, compostos por um número variável de painéis.

A segunda categoria, denominada "tipologias arquitetónicas", refere-se a painéis que assumem uma configuração formal estreitamente dependente da arquitetura em que são aplicados, tais como: bancos, entre portas, escadas, nichos e silhares. De entre estas tipologias encontraram-se 5 silhares, 1 espaldar de banco e o que se pensa ser um nicho.

A terceira categoria reporta às "tipologias estéticas", ou seja, painéis que assumem configurações formais e compositivas singulares, mas que não se encontram inteiramente submetidas ao equipamento arquitectónico. São estas: frontal de altar, figura de convite, albarrada, legenda e registo. Nenhuma destas tipologias foi encontrada entre os painéis identificados, o que não significa que não possam vir a ser descobertas.

A segunda tabela sistematiza os temas iconográficos encontrados, separando-os da seguinte forma: bíblicos, hagiográficos, mitológicos, alegóricos, históricos, cenas de costume, paisagens e ornamentais. Nos temas bíblicos, são ainda discriminados temas do Antigo

⁴⁷ ANEXO 9 - TABELA DE TIPOLOGIAS.

⁴⁸ . Para a elaboração da estrutura destas últimas seguiu-se uma vez mais o caderno de normas de inventário para cerâmica, nomeadamente para a estabilização de termos e hierarquias de conceitos utilizados para a identificação de tipologias azulejares.

Assim, encontram-se três painéis hagiográficos, três mitológicos, três cenas de costumes e uma paisagem. De entre os temas bíblicos encontraram-se nove painéis com representações do Apocalipse, um painel referente ao Antigo Testamento e um com emblemática mariana.

1ª metade do século XVIII

Segundo Diana Santos, embora a produção de azulejo em Portugal se encontre atestada desde o século XVI, em Coimbra "só se vislumbram sinais de realização desse tipo de produção nos últimos anos de Seiscentos verificando-se até aí encomendas às oficinas de Lisboa"⁵⁰.

⁴⁹ ANEXO 10 - MANUEL DA SILVA: AMAZONA COM NEGRO

35

As primeiras realizações neste suporte, realizadas pela olaria de Agostinho de Paiva, compreendiam sobretudo albarradas, padronagem e figura avulsa. No entanto, a imposição de um novo gosto e, conseqüentemente, as recorrentes encomendas de ciclos figurativos por uma clientela "pertencente às mais altas esferas da erudição cultural"⁵¹ leva Agostinho de Paiva a estabelecer uma parceria com o pintor ornamentista Manuel da Silva (actv. 1703-1736).

Assim, o painel apresentado é atribuído a Manuel da Silva (fig. 22), pode aferir-se que terá sido realizado na primeira metade do século XVIII, sendo portanto um exemplar do momento inicial da produção azulejar coimbrã.

Apesar de incompleto é possível identificar o motivo da composição e parte do emolduramento. Na reserva central encontra-se representada uma figura feminina, uma amazona montada a cavalo, envergando uma lança. Esta faz-se acompanhar por uma figura masculina, um negro, que segue a pé, logo atrás de um cão. A cena tem lugar num ambiente bucólico, no qual todas as figuras, ligeiramente afrontadas, apresentam posições dinâmicas, precipitando-se para o lado esquerdo da composição. Esta é guarnecida por duas colunas com fuste, tomando a forma de voluta, sustidas na base por meninos-atlantes, numa tentativa de *trompe l'oeil*, completa por profusa decoração vegetalista no topo e base do painel.

Atento ao pormenor, como se observa no trabalho das vestes, da expressão das figuras ou da crina do cavalo, a pouca experiência de Manuel da Silva na técnica de pintura de faiança é, no entanto, patente nos marcados contornos das figuras e no insipiente trabalho das sombras, gerando grandes contrastes de azul sobre branco.

Neste painel surgem ainda algumas notas de exploração das potencialidades da pintura de faiança, como o esponjado para simular textura nas copas das árvores e o do esgrafitado⁵².



Fig. 23 - Exemplo de esgrafitado (esq.) e de esponjado (drta.) em azulejos do painel *Amazona com negro*, atrb. Manuel da Silva.

António Vital Riffarto (1700- actv. 1740)

Dos 24 painéis descobertos, atribuíram-se seis a António Vital Riffarto, um outro artista multifacetado, cuja atividade de produção de painéis figurativos se baliza no 2º quartel do século XVIII⁵³.

⁵¹ Idem, ibidem, p.238.

⁵² Esgrafitado ou raspado, segundo o caderno de normas de inventário para cerâmica define-se por "técnica de decoração em que se retira com o auxílio de um estilete a camada vidrada do corpo cerâmico, deixando visível a chacota". (Paulo Henriques, Teresa Campos, *Normas de inventário. Cerâmica. Artes Plásticas e Artes Decorativas*, 2007, p. 106).

Dos seis objectos presentes nas colecções do MNAz, três deles integram um conjunto narrativo que intercala cenas de costume com episódios mitológicos, tal como sucede no claustro superior da Sé do Porto, também da autoria de Riffarto, datado de 1733-1734.

Os restantes três painéis do núcleo que lhe são atribuídos apresentam cenas de costume, sendo que um deles integra uma reserva com cena mitológica. Dado que os painéis se encontram incompletos, não se exclui a hipótese de encontrar secções com temática mitológica, que integrem com as cenas de costumes, seguindo o que aparenta ser um esquema compositivo característico deste autor.

Ciclo de Diana

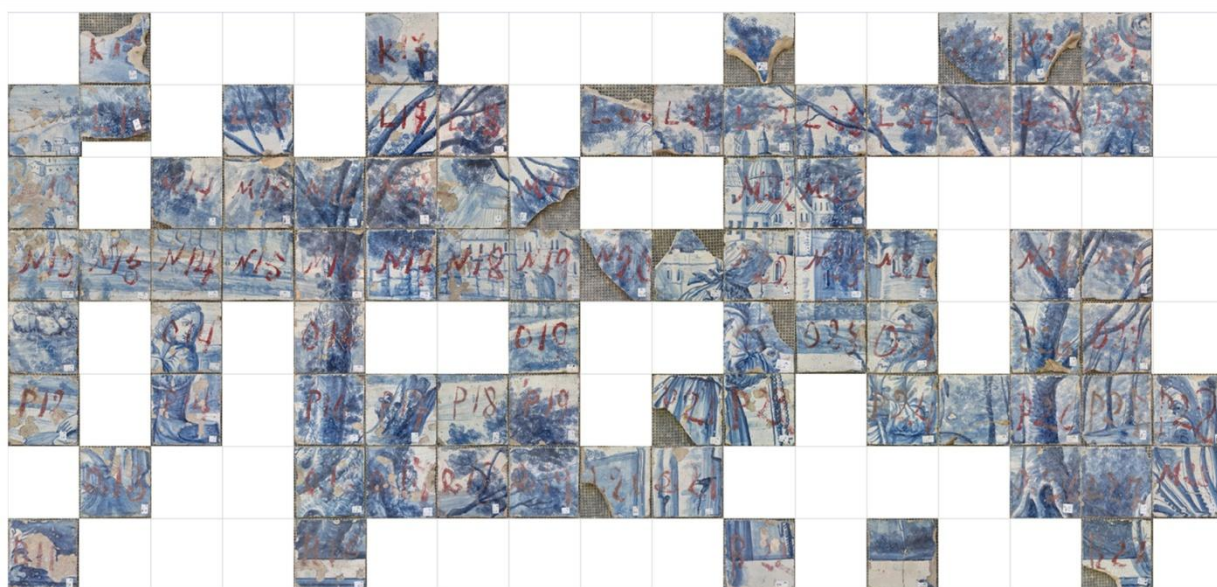


Fig. 24 - Secção de painel, Cena de costumes/religiosa, António Vital Riffarto, fab. Coimbra, 2º quartel do século XVIII, acervo do MNAz (código de tardo A)⁵⁴.

⁵³ Diana Gonçalves dos Santos, *A azulejaria de fabrico coimbrão (1699-1801). Artífices e artistas. Cronologia. Iconografia.*, volume 1, 2013, p. 257.

⁵⁴ ANEXO 11 - RIFARTO: CICLO DE DIANA - CENA DE COSTUMES.

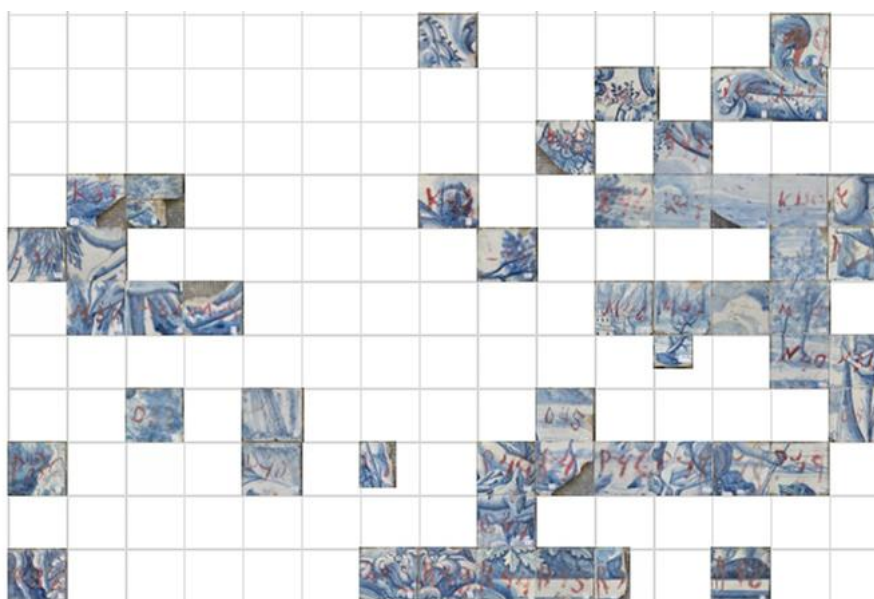


Fig. 25 - Secção de painel, *Diana e Acteon*, António Vital Riffarto, fab. Coimbra, 2º quartel do século XVIII, acervo do MNAz (código de tardo **AA**)⁵⁵.



Fig. 25 - Secção de painel, *Cena mitológica com representação de Diana*, António Vital Riffarto, fab. Coimbra, 2º quartel do século XVIII, acervo do MNAz (código de tardo **B**)⁵⁶.

Os três painéis apresentados acima encontram-se dispostos por ordem, conforme os códigos que apresentam pelo tardo: **A**, **AA** e **B**. A ordem dos códigos de painel, em princípio, seria a ordem pela qual os objectos eram aplicados num dado espaço.

⁵⁵ ANEXO 12 - RFFARTO - CICLO DE DIANA - DIANA E ACTEON

⁵⁶ ANEXO 13 - RIFFARTO: CICLO DE DIANA - PAINEL COM RERESSENTAÇÃO DA DEUSA DIANA

Por conseguinte, neste conjunto, o primeiro painel apresenta uma cena de costumes, na qual se observam várias figuras inseridas numa paisagem natural, nas imediações de uma povoação. Afigura feminina, que se encontra em primeiro plano, segura nas mãos um terço e um bastão, aludindo à peregrinação.

Já o motivo do segundo painel do conjunto parece referir-se à morte de Acteon. Segundo o mito, o caçador terá surpreendido Diana e o seu séquito de ninfas a banhar-se. A deusa, enfurecida, transforma-o num veado, acabando Acteon por ser perseguido e morto pela sua matilha de cães. No painel, o elemento que indica a hipótese de se tratar do episódio de Diana e Acteon é a representação dos chifres do veado.



Fig.26 - Pormenor com representação de chifres de veado. Painel de azulejos, *Diana e Acteon*, António Vital Riffarto, acervo do MNAz.

O terceiro painel desta série é o que se encontra mais completo, embora ainda não tenha sido possível identificar o episódio narrado. Observa-se, no entanto, a representação da deusa Diana, acompanhada pelo seu séquito de ninfas. A deusa encontra-se à beira da água, disparando uma seta que acerta num dos quatro passageiros de uma pequena embarcação.



Fig. 27 - Pormenor do painel com representação da deusa Diana (Diana disparando sobre o barco), António Vital Riffarto, fab. Coimbra, 2º quartel do século XVIII, acervo do MNAz.



Fig. 28 - Pormenor do painel com representação da deusa Diana (ninfas rodeando a deusa), António Vital Riffarto, fab. Coimbra, 2º quartel do século XVIII, acervo do MNAz.



Fig. 29 - Pormenor do painel Diana matando o Dragão, António Vital Riffarto, 1733-1734, claustro superior da Sé do Porto (Fonte: Diana Santos, 2013).

Comparem-se os pormenores apresentados acima, os primeiros de um dos painéis do acervo do MNAz, o da fig.29 *in situ*, revestindo o claustro superior da Sé do Porto. Atente-se ao tratamento das faces das figuras, ao trabalho da pincelada fina para o contorno dos olhos nariz e boca, complementado pelo emprego de aguadas para modelar as sombras. A atenção conferida pelo autor ao desenho dos fios de cabelo e barba, assim como aos adornos das vestes e cabelos.

Note-se igualmente o trabalho de texturas do desenho das árvores. Recorre-se novamente ao esponjado para simular a folhagem da copa e a pinceladas rápidas, sobrepostas e marcadas, para dar textura aos troncos.

O confronto dos pormenores destes dois painéis permitiu encontrar semelhanças no tratamento pictórico de ambas as composições, possibilitando a atribuição, com alguma certeza, do conjunto pertencente ao MNAz a António Vital Riffarto.

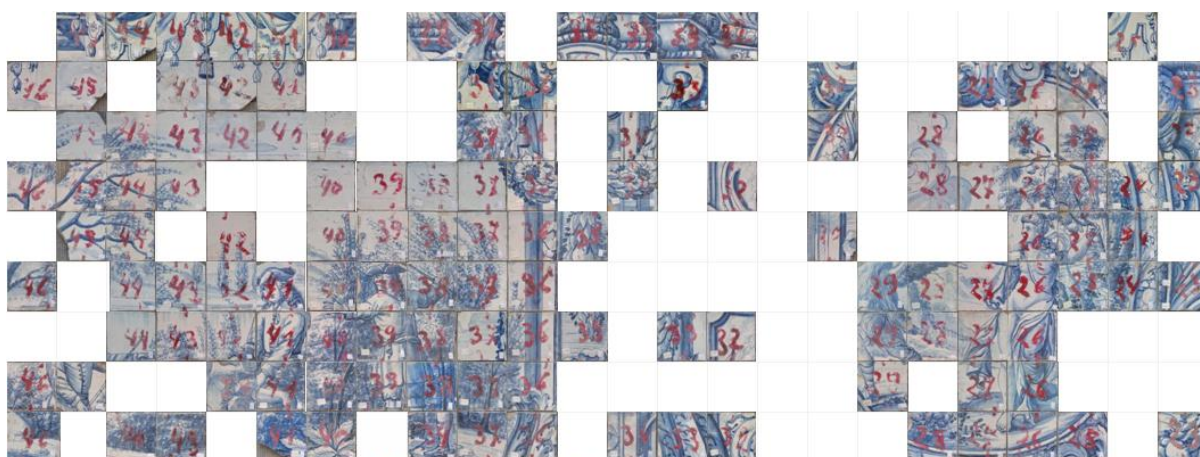


Fig. 30 - Secção de painel representando uma cena de costumes com reserva mitológica, António Vital Riffarto, fab. Coimbra, 2º quartel do século XVIII, acervo do MNaz⁵⁷.

Na secção de painel que se observa na fig. 30 encontra-se representada uma composição composta por duas cenas. A da esquerda apresentando uma cena de caça envolvida por elaborada moldura com motivos arquitectónicos profusamente ornamentados, evidenciando a experiência de Riffarto enquanto desenhador de talha⁵⁸. Na segunda observa-se um outro episódio das *Metamorfoses* de Ovídio, desta feita a transformação de Ascálafo em coruja, castigado por Proserpina.



Fig. 31 - *Ascalaphus a Proserpina in bubonem mutatur*, estampa 49 da série *Metamorfoses* de Ovídio, Antonio Tempesta (n.1555 - m.1630), século XVII (Fonte: AMICA Library).

Pormenor do painel representando cena de costumes com reserva mitológica (Prosérpina transforma Ascálafo em coruja), António Vital Riffarto, fab. Coimbra, 2º quartel do século XVIII, acervo do MNaz.

⁵⁷ ANEXO 15 - RIFFARTO: CENA DE COSTUMES COM RESERVA MITOLÓGICA

⁵⁸ Diana Gonçalves dos Santos, *A azulejaria de fabrico coimbrão (1699-1801). Artífices e artistas. Cronologia. Iconografia.*, volume 1, 2013, p. 271.

Como se observa na fig.31 foi possível encontrar a gravura que inspirou a composição do painel presente nas colecções do MNAz. Embora incompleto e pintado em espelho, é possível identificar as semelhanças entre as duas composições. A figura de Proserpina, de corpo seminu, as suas vestes caindo-lhe sobre a perna fletida, o ramo da romãzeira numa mão e o braço oposto estendido em direcção a Ascálafo. Este, por sua vez, encontra-se em posição de corrida apresentando a parte superior do corpo transformada. No painel apenas se observa a metade inferior da figura, faltando ainda descobrir a cabeça, parte das asas, um dos pés e o braço estendido de Prosérpina.

Ainda sobre António Vital Riffarto é de destacar que as composições descobertas até à data são de grande dimensão, com guarnições de arquitecturas fingidas, elaboradas e expressivas, de carácter cenográfico, enquadrando-se no gosto pelo ornato e pela monumentalidade característicos da pintura de azulejo do período denominado por *Grande Produção Joanina*.⁵⁹

Autores desconhecidos

Painel representando um frade a cair em tentação

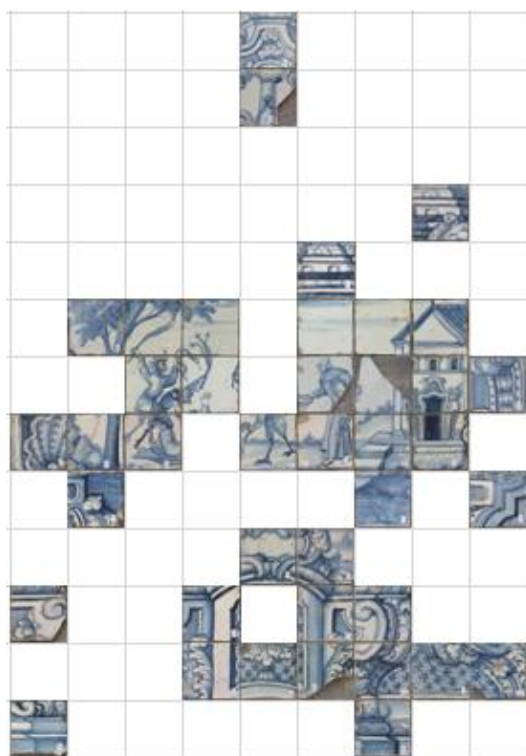


Fig. 32 - Painel de azulejos representando um frade a cair em tentação, Autor desconhecido, fab. Coimbra, 1ª metade do século XVIII, acervo do MNAz⁶⁰.

⁵⁹ Diana Gonçalves dos Santos, *A azulejaria de fabrico coimbrão (1699-1801). Artífices e artistas. Cronologia. Iconografia.*, volume 1, 2013, p.271.

⁶⁰ ANEXO 17 - AUTOR DESCONHECIDO. TÍTULO DESCONHECIDO. CÓD. TARDOZ P.

Na fig.32 observa-se um dos painéis de autor desconhecido do núcleo coimbrão. Ainda assim, embora não se consiga aferir a autoria, a preponderância da guarnição face ao motivo figurativo, tal como o elaborado desenho das arquitecturas fingidas, indica que esta composição poderá ter sido executada na primeira metade do século XVIII, enquadrando-se, tal como as de Riffarto, na *Grande Produção Joanina*.

Autor de expressão marcadamente linear, contida, reduz as formas às suas linhas essenciais, utilizando aguadas uniformes, onde todavia se adivinham as pinceladas para criar zonas de sombra e modelar volumes.

Na reserva figurativa encontra-se representada uma cena de carácter religioso, possivelmente hagiográfica. Nesta, observa-se um frade prostrado no chão, às portas de um mosteiro, sendo castigado por um grupo de três demónios. Do lado direito da composição, nas escadas do edifício, um outro frade dirige-se ao grupo de figuras, segurando um livro na mão esquerda e uma lanterna na direita (fig. 33). No topo do painel, numa reserva de menores dimensões, encontra-se desenhada uma coluna, um dos símbolos da Paixão de Cristo.

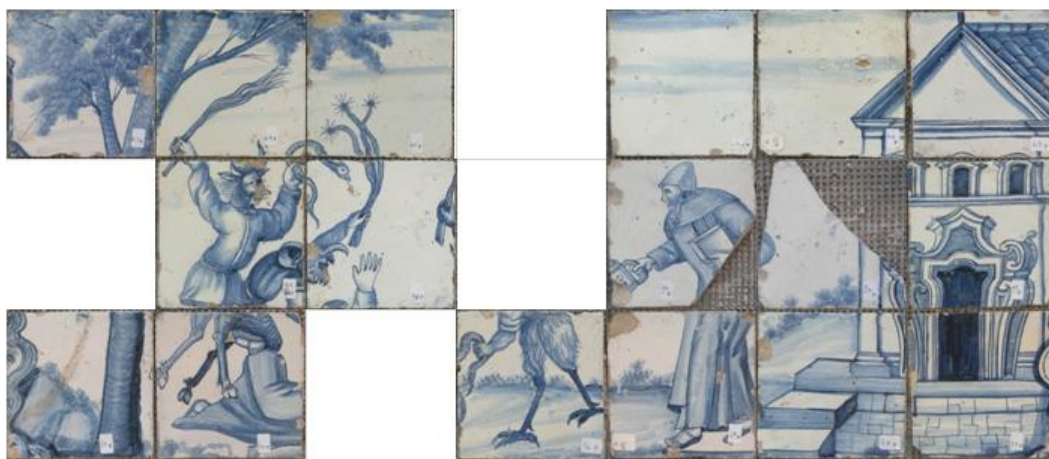


Fig. 33 - Pormenor do motivo central do painel com representação de um frade sendo tentado por demónios, Autor desconhecido.

Painel com simbologia mariana

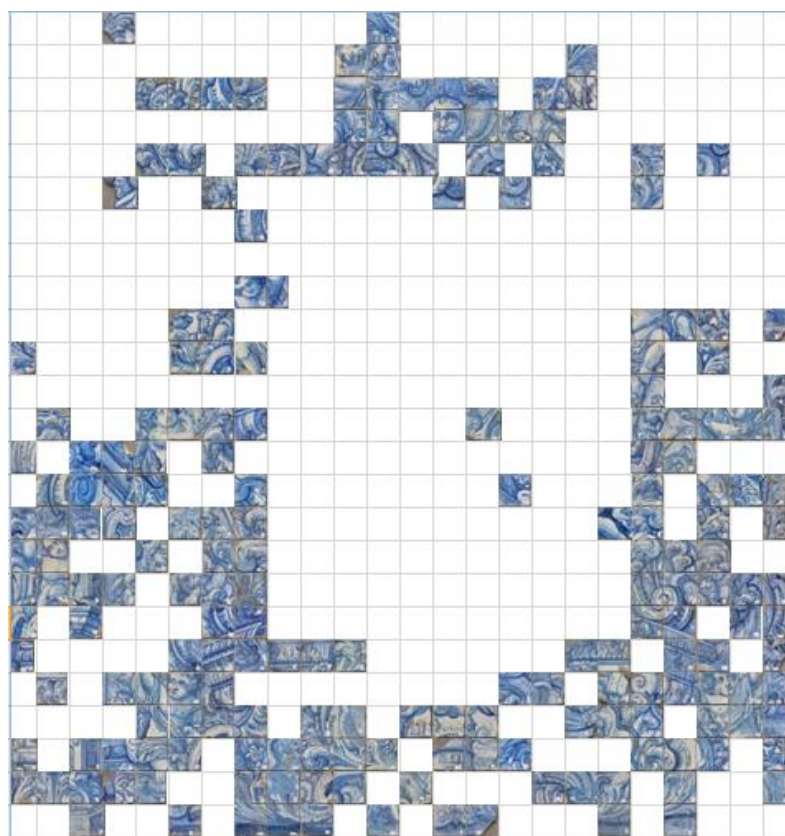
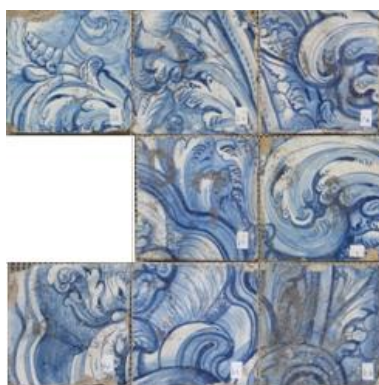


Fig. 34 - Painel de azulejos com simbologia mariana, Autor desconhecido, fab. Coimbra, 1^a metade do século XVIII, acervo do MNAz⁶¹.

Painel monocromático de grandes dimensões, com 3,25 m de altura, cuja autoria se desconhece. Desta composição só se descobriu o enquadramento arquitectónico que se destaca dos demais painéis pela profusão de *putti* que integra, desde a base ao topo. O remate da composição é recortado, com reserva figurativa ao centro, na qual surge representado um sol com feições humanas, um dos símbolos da Virgem Maria.

Quanto ao traço, verifica-se desde logo a utilização de aguadas em toda a composição, fazendo predominar o azul. A linha surge como elemento de contorno e indutor de textura e volume, característica perceptível no tratamento dos concheados e outros ornamentos.



⁶¹ ANEXO 18 - AUTOR DESCONHECIDO: PAINEL COM SIMBOLOGIA MARIANA

Fig. 35 - Painel com simbologia mariana (pormenor de ornamento), Autor desconhecido.

Ciclo do Apocalipse

O conjunto de painéis com representações de passagens do Apocalipse deverá ser composto por cerca de catorze elementos⁶² - dado que os códigos de tardo são numéricos, tendo sido encontrado o painel **14** - dos quais foram descobertos quatro painéis.

Estes são silhares retos de azulejos, com 1,30m de altura e comprimentos que variam consoante o número de reservas figurativas que compõem cada um. Em cada reserva encontra-se representado um episódio do Livro do Apocalipse, acompanhado por legenda com a passagem do capítulo correspondente (fig. 37).

Cada cena é enquadrada por guarnição de falsas arquitecturas, elaboradamente ornadas com voluta e folhagens em ligeira assimetria. Tal significa que as molduras não se espelham, como sucede nas composições azulejares barrocas e de "regresso à cor", produzidas em Lisboa. Estas pequenas notas de dissonância na composição dos emolduramentos são já denunciadoras de uma alteração de gosto que permite situar este conjunto num momento de charneira entre o barroco e o rococó, ou seja, em meados do século XVIII.

O desenho das reservas é de carácter miniaturista, verificando-se que o autor domina o trabalho de pincelada fina, que utiliza tanto para o desenho das figuras como para o modelamento de texturas e criação de sombras, conjugando este trabalho com o de aguada para modelar áreas mais extensas. Note-se, igualmente, não só o contraste claro-escuro algo dramático, como também o contraste entre figuras e fundo, sobretudo nos painéis que representam passagens celestes, nos quais as figuras sobressaem sob um fundo etéreo.

O mesmo jogo é verificável entre o reserva figurativa e a guarnição, sendo esta última bastante desenvolvida e expressiva, em tons de azul escuro, contrastando com as amplas áreas brancas ou azul claro do motivo central.



Fig. 36 - Pormenores de remates de três guarnições do conjunto de painéis com representação de cenas do Apocalipse, Autor desconhecido, fab. Coimbra, meados do século XVIII, acervo do MNAz.

⁶² ANEXOS 19 a 22.



Fig. 37 - Secção de painel, *Os cavaleiros do Apocalipse*, Autor desconhecido, fab. Coimbra, meados do século XVIII, acervo do MNAz.

Painel de azulejos com código de tardoz P



Fig. 38 - Secção do painel de azulejos, Autor desconhecido, fab. Coimbra, século XVIII, acervo do MNAz⁶³.

O presente painel é dos mais incompletos já identificados. Deste descobriram-se, por ora, vários elementos da moldura e um do motivo central. Todavia, importava elencá-lo neste conjunto de objectos pela sua qualidade pictórica e pela afinidade de traço que tem com os painéis do ciclo do Apocalipse, levantando-se assim a hipótese de terem sido ambos executados pelo mesmo autor (figs.36-38).

Os painéis apresentados anteriormente eram monocromáticos e recorriam à utilização da técnica de pintura de faiança azul sobre branco. Este aparenta integrar uma composição a manganês na reserva figurativa, com emolduramento a azul e branco.

O emolduramento é só por si interessante e de grande qualidade, dado que é executado de modo inverso ao que se havia visto nos painéis do Apocalipse. Neste, o pintor cria formas através do emprego de aguadas, num trabalho de sobreposição de tons para

⁶³ ANEXO 23 - AUTOR DESCONHECIDO - PAINEL CÓD. TARDOZ P.

modelar volumes e gerar zonas de sombra. De seguida rasga as zonas de luz recorrendo à técnica do esgrafitado (figs. 36-40).

Encontra-se assim uma consciência semelhante no potencial do trabalho da linha e das aguadas, exploradas de forma distinta e obtendo resultados igualmente distintos, mas que ainda assim deixam transparecer algumas similitudes ao nível do desenho.



Fig.39 - Uso do esgrafitado. Azulejo pertencente ao painel *As sete taças da ira divina*, Autor desconhecido, fab. Coimbra, meados do século XVIII. Azulejo pertencente ao painel com código de tardoz **P**, Autor desconhecido, fab. Coimbra, século XVIII.



Fig. 40- Desenho miniaturista das figuras. Azulejo pertencente ao painel *As sete taças da ira divina*, Autor desconhecido, fab. Coimbra, meados do século XVIII. Azulejo pertencente ao painel com código de tardoz **P**, Autor desconhecido, fab. Coimbra, século XVIII.

Painel com representação de paisagem



Fig. 41 - Secção de painel, Paisagem, Autor desconhecido, fab. Coimbra, meados do século XVIII, acervo do MNAz⁶⁴.

A secção de painel que se apresenta acima integra uma composição monocromática com 82cm de altura e 11,49 m de comprimento. Dadas as suas dimensões pensa-se que poderá ser o espaldar de um banco. A própria distorção perspética do desenho poderá indicar que esta composição teria estado aplicada numa superfície circular, interpretando a dita distorção não como um erro perspético, mas sim como uma correção visual.

⁶⁴ ANEXO 29 - AUTOR DESCONHECIDO - PAISAGEM

O painel divide-se em quatro cenas, cada uma ilustrando uma paisagem distinta. Ainda assim em todas existe uma fonte ou lago, arquitecturas e vegetação, no estado selvagem ou submetida à mão do homem.

Cada uma das reservas figurativas é guarnecida por emolduramento vegetalista, onde surgem arquitecturas fingidas. Uma vez mais se verifica que os ornamentos das guarnições não se repetem, sendo indício do despontar da estética rococó, com predomínio das assimetrias e das formas orgânicas.

2ª metade do século XVIII

Salvador de Sousa Carvalho (ca.1727- m.1810)

Conjunto de painéis com representações da Imaculada Conceição

O conjunto de painéis com representações da Nossa Sra. da Conceição deverá ser composto por seis objectos, tendo sido descobertos quatro, com os seguintes códigos de painel pelo tardo: **3, 4, 5 e 6**.

É um conjunto compositivo monocromático, de grandes dimensões, atribuído a Salvador de Sousa Carvalho, composto uma vez mais por emolduramentos em *trompe l'oeil*, bastante elaborados, ornados com concheados e motivos florais, pontuados por *putti* e meninos-atlantes. Três dos quatro painéis integram duas reservas figurativas, uma maior onde se encontra retratado o tema iconográfico principal, e uma segunda, rematando o painel, na qual surgem bustos de prelados acompanhados por legenda (figs. 42-45).

O painel com código de tardo **4** (fig.43) constitui a exceção ao esquema compositivo elencado acima. É o objecto de maiores dimensões⁶⁵ do conjunto e não contém reserva figurativa central, o que induz que tenha sido uma obra realizada para um nicho. Apresenta, todavia, duas reservas figurativas laterais e uma pequena reserva no topo, preenchida com efeito de marmoreado de grande qualidade.

Relativamente à iconografia, destacam-se os painéis com os códigos 5 e 6, que retratam episódios do Apocalipse.

O painel **5** (fig. 44) apresenta o episódio do capítulo 12 do Livro do Apocalipse⁶⁶, "O primeiro sinal", que se subdivide em três partes: "A Mulher e o Menino", "Miguel e o Dragão" e "O Dragão contra a Mulher coroada de estrelas". No painel encontra-se então representada uma figura feminina alada, coroada de estrelas, com os pés assentes numa meia-lua. Abaixo, à direita, vislumbra-se a figura de um monstro com sete cabeças, a hidra, e, logo acima, o arcanjo Miguel trespassando a sua lança no corpo da hidra.

No topo deste painel encontra-se uma representação de um busto masculino, barbado, acompanhado da seguinte legenda: "Xistus V [...]". Crê-se então que a figura retratada se trata do Papa Sisto V (P.1585 - m.1590), um Pontífice de formação franciscana.

⁶⁵ Dimensões da composição (altura por largura): 4,55x4,29 m

⁶⁶ Bíblia. Apocalipse. Português. *A Bíblia Sagrada*, 2008, pp. 2042-2043.

Já o painel **6** (fig. 45) apresenta a Mulher coroada de estrelas, sem asas, envergando um estandarte com filacteria na sua mão direita e um par de rédeas que prendem a Besta descrita no capítulo 13 do Apocalipse: "Vi que a Besta era semelhante a um leopardo, as suas patas eram semelhantes às do urso e a sua boca era como a do leão"⁶⁷. Na reserva de topo desta composição observa-se o busto de um prelado, acompanhado da seguinte legenda: "Vice dominus", não tendo sido possível identificá-lo.

O terceiro painel da série (fig.42) aparenta representar a sagração do rei Luís IX de França (1214-1270), ou São Luís dos Franceses, a personificação do Cristão exemplar e um dos santos patronos da Ordem de S. Francisco. Na reserva superior observa-se a representação de um outro busto com a seguinte legenda: "Julius [...]" Esta poderá aludir a uma outra figura papal, o Papa Julio II (P. 1503 - m.1513), educado entre franciscanos, tal como se havia verificado para a figura do painel **5**. Levanta-se assim a hipótese de este conjunto provir de uma casa pertencente à ordem franciscana, embora não tenha sido possível identificar qual.

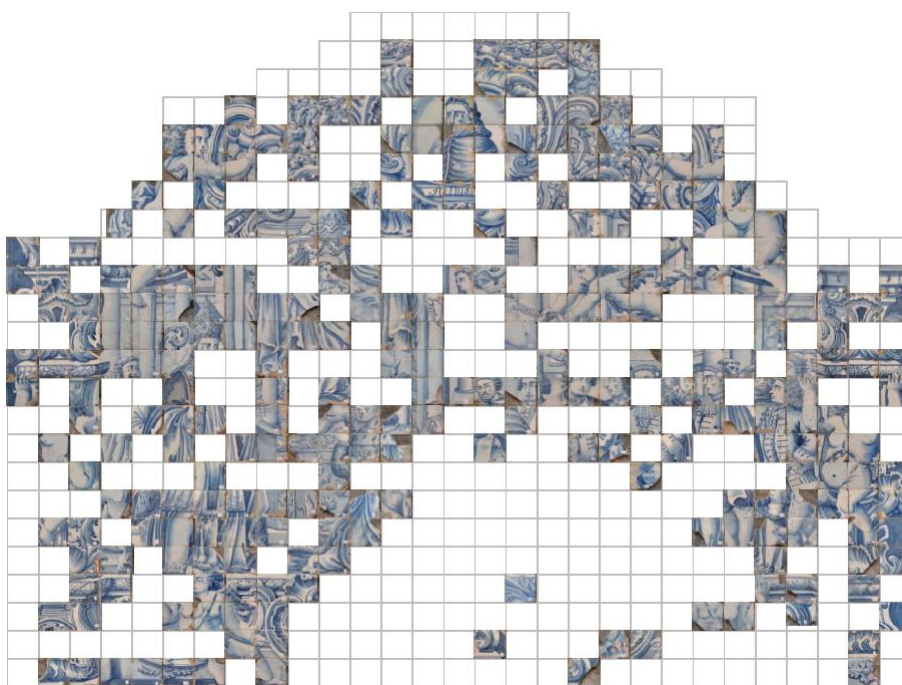


Fig. 42 - Paineis de azulejos, *S. Luís dos Franceses*, S. Sousa Carvalho, fab. Coimbra, 3º quartel do século XVIII (código de tarso **3**), acervo do MNAZ.⁶⁸

⁶⁷ Bíblia. Apocalipse. Português. *A Bíblia Sagrada*, 2008, p.2043.

⁶⁸ ANEXO 24 - SOUSA CARVALHO: CICLO DA IMACULADA CONCEIÇÃO - S. LUÍS DOS FRANCESES

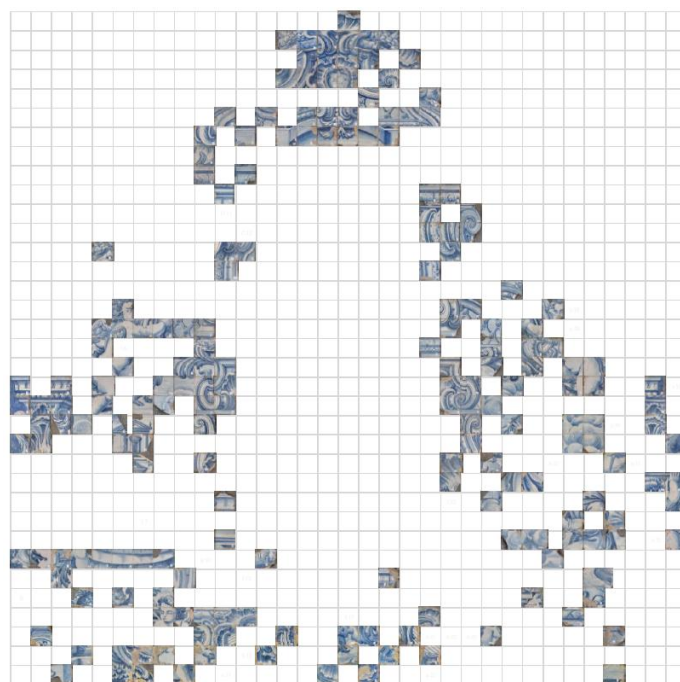


Fig. 43 - Paineis de azulejos, Conjunto com representações da Imaculada Conceição, S. Sousa Carvalho, fab. Coimbra, 3º quartel do século XVIII (código de tardois 4), acervo do MNAz⁶⁹.

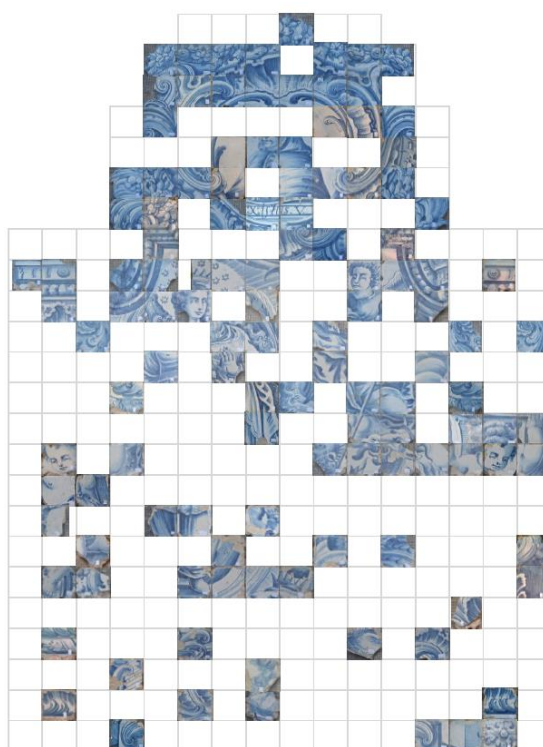


Fig. 44 - Paineis de azulejos, *Arcanjo Miguel protegendo da Hidra a Mulher*, S. Sousa Carvalho, fab. Coimbra, 3º quartel do século XVIII (código de tardois 5), acervo do MNAz⁷⁰.

⁶⁹ ANEXO 25 - SOUSA CARVALHO: CICLO DA IMACULADA CONCEIÇÃO - TÍTULO DESCONHECIDO

⁷⁰ ANEXO 26 - SOUSA CARVALHO: CICLO DA IMACULADA CONCEIÇÃO - ARCANJO MIGUEL PROTEGENDO DA HIDRA A MULHER

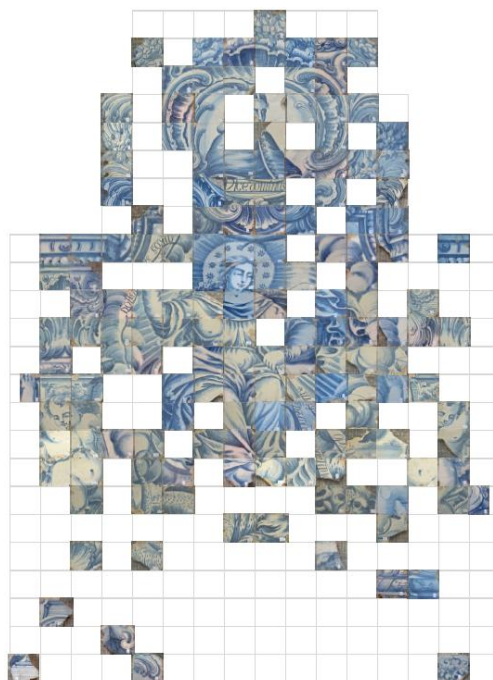


Fig. 45 - Paineis de azulejos, *A Mulher e a Besta*, S. Sousa Carvalho, fab. Coimbra, 3º quartel do século XVIII (código de tardoz **6**), acervo do MNAz⁷¹.

S. Domingos de Gusmão

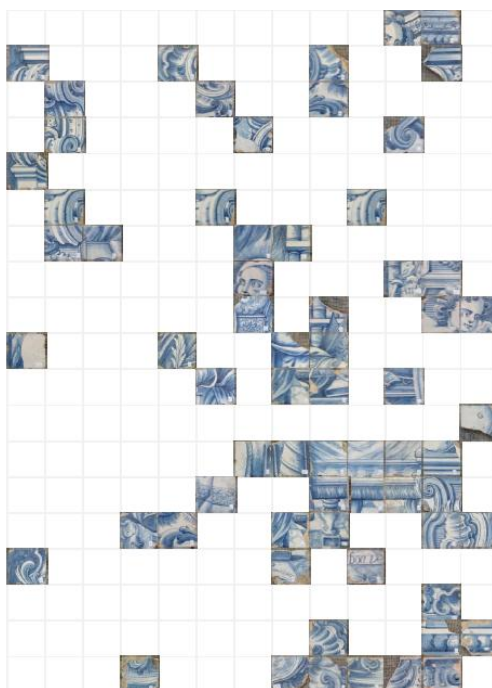


Fig. 46 - Paineis de azulejos, *S. Domingos de Gusmão*, S. Sousa Carvalho, fab. Coimbra, 3º quartel do século XVIII, acervo do MNAz⁷².

⁷¹ ANEXO 27 - SOUSA CARVALHO: CICLO DA IMACULADA CONCEIÇÃO - A MULHER E A BESTA.

⁷² ANEXO 28 - S. SOUSA CRVALHO - DOMINGOS DE GUSMÃO.

O painel apresentado na fig. 46 é mais uma obra de Salvador de Sousa Carvalho, esta retratando a figura de S. Domingos segurando uma pena na sua mão direita, pousando a esquerda em cima de um livro aberto, que se encontra em cima de uma mesa.

Note-se que o esquema da guarnição é semelhante ao do conjunto da Imaculada Conceição, observando-se o mesmo tipo de solução no desenho das arquitecturas e ornamentos.

Também característico da obra deste autor é a expressão dos rostos das figuras (fig.47), cujos olhos amendoados, lineares, constituem como que uma assinatura deste autor. Note-se igualmente um predomínio do trabalho da linha face à mancha, que existe como meio de modelação, criando zonas de sombra e dimensão à composição, aspeto notório no tratamento dos panejamentos e arquitecturas.



Fig. 47 -Expressão dos olhos e trabalho das vestes. Pormenor do *painel S. Luís dos Franceses*, S. Sousa Carvalho, 3º quartel do séc. XVIII, acervo do MNaz. Pormenor do painel *S. Domingos de Gusmão*, S. Sousa Carvalho, 3º quartel do séc. XVIII, acervo do MNaz.

Autores Desconhecidos

Ciclo com emblemática agostinha

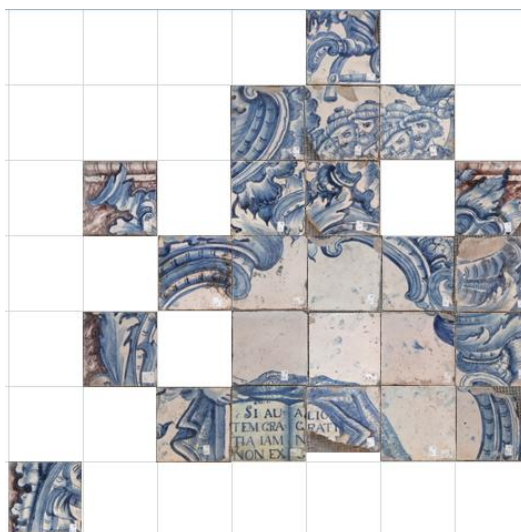


Fig. 48 - Secção de painel com emblemática agostinha, Autor desconhecido, fab. Coimbra, 3º quartel do século XVIII, acervo do MNaz⁷³.

⁷³ ANEXO 30 - AUTOR DESCONHECIDO: PAINEL COM EMBLEMÁTICA AGOSTINHA.

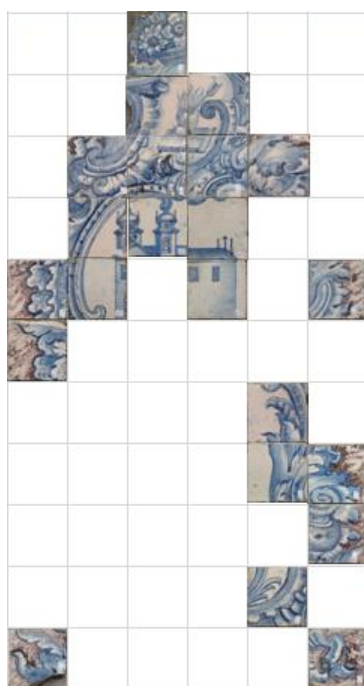


Fig. 49 -Painel de azulejos com emblemática agostinha, Autor desconhecido, fab. Coimbra, 3º quartel do século XVIII, acervo do MNaz⁷⁴.

Conjunto de painéis polícromos, dos quais se desconhece a autoria. Em ambas as composições é utilizado o azul para desenhar os motivos, tanto da guarnição como das cartelas figurativas. O manganês é apenas empregue na guarnição, com pintura marmoreada que resulta no aparente destaque do painel da parede, conferindo-lhe mais dimensão.

Mesmo incompletos, é possível perceber que o seu remate é não só recortado, como assimétrico, facto patente em todo o emoldramento, composto por enrolamentos vegetalistas e reservas de perfil ondulado. Tal permite situar esta composição na estética Rococó, possivelmente na sua primeira fase, ca.1755-1773, antes da implantação da Fábrica de Telha da Universidade (1773-1779), criada no âmbito da Reforma Pombalina.

A sugestão de datação para estes painéis prende-se com a composição da chacota, cuja qualidade melhora com a implantação da dita fábrica. A chacota dos azulejos produzidos após a Reforma Pombalina é mais fina e o vidrado de melhor qualidade, não estalando tanto como sucede em composições da primeira metade de setecentos. Ora a qualidade do material deste conjunto aproxima-se dos exemplares apresentados anteriormente, pelo que deverá ter sido executado ainda no 3º quartel do século XVIII.

No secção de painel apresentada na fig. 48 observa-se, na reserva figurativa central, uma mão que surge das nuvens segurando um livro escrito no qual se lê: "CAP. 11/ 6. SI AU=/ TEM GRA=/TIA, IAM/ NON EX/ [...] ALIO/ GRATI/ N[...]/ G[...]". Na reserva superior encontram-se representados um conjunto de cabeças humanas, presumivelmente islâmicas, sob as quais cai um martelo.

⁷⁴ ANEXO 31 - AUTOR DESCONHECIDO: PAINEL COM EMBLEMÁTICA AGOSTINHA

Composição semelhante a esta foi encontrada no nártex da entrada para o Convento da Graça, em Lisboa⁷⁵.

Quanto ao painel representado na fig. 49 este apresenta uma ilustração de um edifício religioso, o que poderá ser uma alusão à Cidade de Deus. Na reserva superior encontra-se representado o emblema da Ordem de Santo Agostinho, o coração em chamas, assente sobre um livro, trespassado por uma seta, dissipando a dúvida de que esta obra estaria aplicada num equipamento da ordem agostinha.

Povocans ad volandum

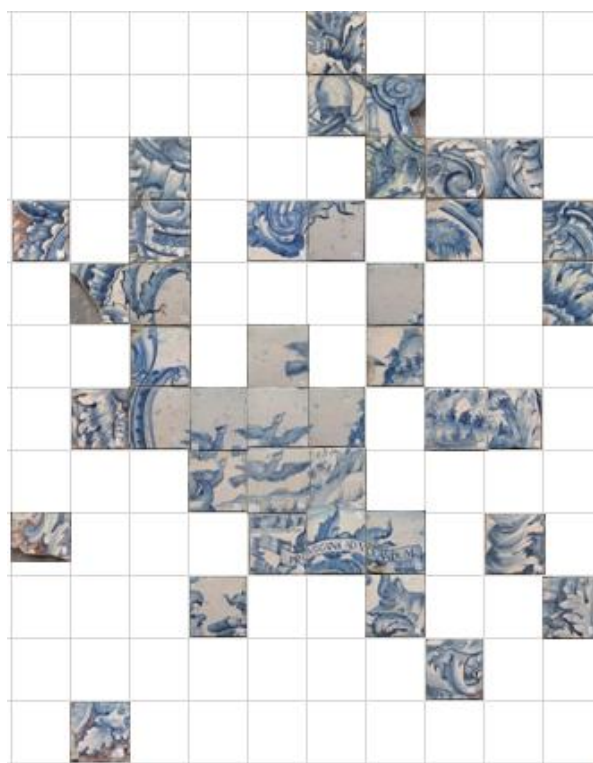


Fig. 50 - Painel de azulejos, *Provocans ad volandum*, Autor desconhecido, fab. Coimbra, 3º quartel do século XVIII, acervo do MNAz⁷⁶.

O último painel tratado no presente relatório apresenta semelhanças com os dois anteriores, tanto no que concerne à composição como ao traço. No entanto, verificou-se que a guarnição deste objecto é composta também por arquitecturas fingidas marmoreadas. Da mesma forma, notou-se que a reserva de remate do painel apresenta uma configuração distinta das anteriores, indicando que deverá pertencer a um outro espaço.

Em relação ao conteúdo retratado, encontra-se representada uma imagem de várias aves levantando voo em primeiro plano, sob um fundo bucólico. Uma filacteria com o seguinte dito: "Provocans ad Volandum/ deut.", que significa "incitar o voo".

⁷⁵ ANEXO 34 - NÁRTEX DO CONVENTO DA GRAÇA, LISBOA

⁷⁶ ANEXO 32 - AUTOR DESCONHECIDO: PROVOCANS AD VOLANDUM

Tal como a legenda indica, esta passagem é retirada da Bíblia, do livro dos Deuterónimos, cap. 32-11: "Ele é como a águia a incentivar os seus filhos,/ esvoaçando sobre os seus filhotes; estendeu as suas asas, tomou-os, levantando-os sobre as suas penas."⁷⁷

Na reserva superior observa-se uma mitra, símbolo agostinho. Esta é acompanhada por outros motivos, que são ainda imperceptíveis.

Da amostra de painéis descoberto no âmbito deste estágio curricular entende-se que são objectos representativos da produção coimbrã da primeira metade de setecentos, não tendo sido ainda identificados painéis do último quartel do século, que se encontram acondicionados em contentores por abrir. Foi também possível perceber que existem no acervo do MNAz painéis executados pelos principais vultos da produção coimbrã para esta época histórica.

Por outro lado, como se pode constatar neste capítulo, a estagiária não desenvolveu investigação aprofundada sobre cada um dos objectos descobertos, dado não ser esse o foco do seu trabalho de estágio. As hipóteses aqui levantadas resultaram da articulação entre o trabalho prático e de um estudo teórico breve acerca da azulejaria de Coimbra, necessário para compreender o universo de trabalho visando um manuseamento consciente destes conjuntos.

O estudo deste núcleo museológico enquanto produto histórico de interesse artístico-cultural será a etapa seguinte.

⁷⁷ Bíblia. Português. A Bíblia Sagrada, 2008, p.302.

Considerações quanto ao estado de conservação dos painéis do núcleo coimbrão e perspectivas de exposição

Muito embora a avaliação do estado de conservação devesse ser concretizada após a identificação total do núcleo, o presente relatório não ficaria completo se não se fizesse uma síntese das principais patologias encontradas, antecipando os desafios que o Departamento de Conservação e Restauro terá com o tratamento destes painéis.

Do mesmo modo, deverão ser aqui refletidas as perspectivas de exposição de alguns destes objectos no evento programado para o final de 2015: uma exposição monográfica de azulejaria coimbrã.

Com o desenvolvimento do trabalho prático percebeu-se que o universo de objectos em estudo apresenta várias patologias, atestando-se o mau estado de conservação de alguns dos azulejos que integram o núcleo. Para a identificação destas patologias recorreu-se, uma vez mais, ao caderno de normas de inventário de artes plásticas para cerâmica, elencando-se as mais recorrentes: destacamento de chacota, falha de vidrado, craquelê, picado, fraturas e lacunas (figs. 51-52).



Fig. 51 - Exemplos de patologias encontradas em azulejos de fabrico coimbrão. Lacunas, fraturas e picado, respetivamente.



Fig. 52 - Exemplos de patologias encontradas em azulejos de fabrico coimbrão. Falhas de vidrado, craquelê e destacamento de chacota, respetivamente.

A título de exemplo, verificou-se que os painéis executados por Salvador de Sousa Carvalho⁷⁸ apresentam-se em mau estado de conservação, com vários elementos em lacuna, com craquelê, falhas no vidrado e na chacota.

Por sua vez, os painéis do conjunto com representações de episódios do Apocalipse⁷⁹ apresentam diversas lacunas e indícios de picado, nomeadamente em azulejos com rostos de figuras que invocam catástrofe, como o Dragão ou os quatro cavaleiros.

⁷⁸ ANEXOS 24 a 27.

⁷⁹ ANEXOS 19 a 22.

Um outro exemplo de picado é o presente na fig.51, onde se observa o desaparecimento do rosto da amazona, do azulejo pertencente ao painel pintado por Manuel da Silva no início da centúria. Neste painel encontram-se igualmente azulejos com lacunas, falhas de vidro e um outro colado em papel, possivelmente com ceras.

Não sendo o espectro de azulejos e painéis identificados a totalidade do núcleo e verificando a grande quantidade de elementos que carecem de cuidados de restauro, prevê-se que o tratamento dos azulejos de produção coimbrã será moroso, facto que se repercutirá no planeamento da exposição a realizar em 2015.

Como é sabido, são vários os fatores que concorrem para a seleção de painéis a expor. Importa equacionar o que se encontra identificado com o âmbito da exposição, isto é, partir dos objectos e encontrar um discurso museográfico, ou dar início ao raciocínio do conceito expositivo e seleccionar objetos que se adequem a um determinado discurso.

Para qualquer uma das seguintes vias é necessário possuir objectos completos e tratados para trabalhar a exposição.

De momento, não existe nenhum painel completo e sabe-se que se encontram diversos por descobrir. Todavia, dos identificados, alguns pertencentes ao ciclo do Apocalipse, o painel a *Mulher e a Hidra* de Sousa Carvalho, assim como secções de António Vital Riffarto ou do painel com diversas cenas de paisagem, constituem sérias hipóteses de interesse, passíveis de completar para exposição.

O desafio será o abrir dos restantes contentores. De modo a identificar outros painéis e completar os existentes, avaliar o seu estado de conservação e, mediante o mesmo, seleccionar objetos cuja exposição seja possível sem perigo crítico de degradação e painéis que, necessitando de intervenção de restauro prévia, consigam preparar-se dentro dos prazos estipulados.

Conclusão

O título inicial do relatório do presente estágio, "Redescobrimdo o Fundo Antigo do Museu Nacional do Azulejo: Preservação do núcleo de azulejos figurativos produzidos em Coimbra no século XVIII", viu-se alterado no momento em que se procedeu à contagem dos elementos que constituiriam o universo de objectos em estudo.

Dado que o termo "preservação" encerra em si as funções de identificação, documentação e conservação, não seria possível concretizar todas estas etapas para um conjunto de cerca de 12.852 azulejos. Não nos oito meses de duração do estágio, pelo que o título, assim como os objetivos propostos, tinham e foram reformulados face à realidade descoberta.

Desta feita, foi realizada uma proposta de programa de preservação para o núcleo de azulejos de fabrico coimbrão, estabelecendo prioridades de ação e metas para dois anos e meio de trabalho, realçando o que seria possível cumprir no período de estágio.

Tal como fora estimado, nos oito meses de duração do estágio foi apenas possível conduzir as duas primeiras fases do programa, sendo que ficaram por identificar cerca de 4.896 azulejos. Os restantes 7.308 elementos identificados foram organizados em contentores, atendendo aos códigos de tardo, tendo sido possível com este trabalho montar e identificar vinte e quatro painéis.

Ao longo dos vários capítulos constituintes deste documento refletiu-se sobre os procedimentos seguidos para corretamente documentar e organizar tanto o núcleo como os painéis descobertos. Todo o trabalho prático realizado no museu, aliado a investigação teórica conduzida em paralelo, materializou-se nos dois últimos capítulos do relatório, nos quais foram então tecidas considerações sobre os objectos museológicos identificados e lançadas pistas para futuros trabalhos de investigação.

Quanto à experiência de trabalho no museu, salienta-se o quão gratificante é manusear os objectos artísticos em estudo, assim como o enorme potencial da troca recíproca de conhecimentos por via do trabalho prático e a aplicação de conceitos adquiridos por via académica no quotidiano laboral. Este balanço positivo é ainda exponenciado pelo ambiente de trabalho equilibrado experienciado ao longo dos últimos oito meses, proporcionado por uma equipa que fomenta a autonomia e experimentalismo individual, sem todavia negligenciar as necessidades de cada um dos membros que cooperam com o Departamento de Gestão de Coleções e Inventário.

Ao longo do estágio foram desenvolvidas competências de observação e análise de objectos museológicos, tão necessárias para a estagiária, tanto enquanto historiadora da arte, como aspirante a técnica de museu capaz de perceber as potencialidades e carências dos objectos museológicos. Da mesma forma, como ficou aliás patente no relatório, foram desenvolvidas as capacidades de programação e organização das tarefas, assim como a capacidade de adaptação face a problemas inesperados.

Em suma, o presente projeto de estágio constituiu apenas o início de um programa de trabalhos em torno do núcleo de azulejos figurativos de fabrico coimbrão setecentista. Por seu

turno, este documento procura, mais do que se cristalizar como memória de um desígnio académico, constituir um guia ou instrumento de trabalho auxiliar para os continuadores deste projeto. Visa, pelo relato dos procedimentos e métodos de gestão e organização seguidos, a compreensão e reflexão sobre o que se concretizou, de modo a seguir-se metodologia semelhante ou, porventura, melhorá-la.